

HUNGAROLÓGIAI KÖZLEMÉNYEK

**82-
-83**

1990. MÁRC.-JÚN.

HUNG. KÖZL.	22. ÉVF.	1-2 (82-83). SZ	1-170. L.	NOVI SAD ÚJVIDÉK	1990. MÁRC.-JÚN.
----------------	----------	--------------------	-----------	---------------------	---------------------

HUNGAROLÓGIAI KÖZLEMÉNYEK

A Magyar Nyelv, Irodalom és Hungarológiai Kutatások Intézete Tmasz folyóirata

22. ÉVF.

1990. MÁRC.–JÚN.

1–2.

HUNG. KÖZL.	22. ÉVF.	1–2 (82–83). SZ.	1–170. L.	NOVI SAD ÚJVIDÉK	1990. MÁRC.–JÚN.
----------------	----------	---------------------	-----------	---------------------	---------------------

HUNGAROLÓGIAI KÖZLEMÉNYEK
HUNGAROLOŠKA SAOPŠTENJA/PAPERS
OF HUNGARIAN STUDIES/
HUNGAROLOGISCHE MITTEILUNGEN

A Magyar Nyelv, Irodalom és Hungarológiai
Kutatások Intézete Tmasz folyóirata

Kiadja a Magyar Nyelv, Irodalom és Hungarológiai
Kutatások Intézete a Tartományi Tudományügyi
Önigazgatási Érdekközösség,
valamint a JSZSZK Köztársasági
és Tartományi Tudományügyi Önigazgatási
Érdekközösségek Szövetségének támogatásával

Szerkeszti a szerkesztőbizottság:
Jung Károly főszerkesztő, Bori Imre,
Káich Katalin, Papp György, Pató Imre

E szám szerkesztési munkálatait Jung Károly végezte

ETO-besorolás:
Csáky S. Piroška

Felelős szerkesztő: Pató Imre
Kiadótanács: Štefan Barbarič (Ljubljana),
Bori Imre, (Újvidék), Lazar Čurčić (Újvidék),
Mirjana Fulanović-Šošić (Szarajevó),
Paszkal Gilevszki (Szkopje), Božidar Kovaček (Újvidék),
Ivan Meden (Zágráb), Pató Imre (Újvidék),
Szelei István (Újvidék), Ivanka Udovički (Belgrád)

Szerkesztőség: Hungarológiai Közlemények,
21000 Novi Sad, Stevan Musić u. sz. n.
Megjelenik évente négyszer
Készült az újvidéki ASOGRAF Nyomdában,
1991-ben, 400 példányban

TARTALOM

Tanácskozás Tersánszky Józsi Jenő életművéről

Dérczy Péter: Az elbeszélő hagyomány átalakítása	1
Thomka Beáta: Tersánszky elbeszélő formái.....	11
Kulcsár Szabó Ernő: A literarizált eszköztelenség	17
Harkai Vass Éva: Elbeszélő eljárások Tersánszky regényeiben	31
Utasi Csaba: Viszontlátásra, drága	39
Bori Imre: Műfaja: a vallomás / <i>A céda és a szűz ürügyén</i> /.....	45
Csányi Erzsébet: A „regényes szívdűgy” metanyelve.....	49
Angyalosi Gergely: Kakuk Marci: a picaro és a buddhista.....	55
Gerold László: Csoda és valóság.....	69
Juhász Erzsébet: A ceruza mint a cselekményszövézés kettős eszköze	75
Pomogáts Béla: Vadregény /Jegyzetek Tersánszky irodalomfelfogásához/.....	81

Tanulmányok

Juhász Erzsébet: A Habsburg-mítoszról – különös tekintettel	
Krúdy Gyula monarchia-élménye.....	89
Kovács József: Találkozások. A Vajdaság üzenete.....	105
Danyi Magdolna: A háború előtti modernnek 1945 után.....	119
Fehér Katalin: Kísérlet a modellteoretikus interpretáció műfordításkritikai alkalmazására.....	127

Bibliográfia

Bosnyák István: B. Szabó György munkásságának szelektív bibliográfiája /1935–1990/.....	147
--	-----

Szemle

Csányi Erzsébet: Az esszéakkordok hangzástere /Thomka Beáta: Esszéterek, regényetek. Forum, Újvidék, 1989.....	171
---	-----

SADRŽAJ

Konferencija o životnom delu J. J. Teršanskog

Peter Derci: Preobražaj pripovedačke tradicije.....	1
Beata Tomka: Pripovedačke forme Teršanskog.....	11
Erne Kulčar Sabo: Literarizovana bessredstvenost	17
Eva Harkai Vaš: Pripovedački postupci u romanima Teršanskog.....	31
Čaba Utaši: Doviđenja draga	39
Imre Bori: Književni žanr: Ispovest /Povodom romana "A céda és a szűz"/.....	45
Eržebet Čanji: Meta jezičnost "romasirane osećajnosti" ..	49
Gergelj Andjaloši: Marci Kakuk: pikaro is budhista.....	55
Laslo Gerold: Čudo i stvarnost.....	79
Eržebet Juhas: Olovka kao dvostruko sredstvo za ispreplitanje radnje.....	75
Bela Pomogač: Divlji roman /Beleške uz Teršanskijevo poimanje književnosti/.....	81

Studije

Eržebet Juhas: O mitologiji Habsburgovaca – s posebnim osvrtnom na doživljavanje monarhije Đule Krudija.....	81
Jožef Kovač: Susreti – Poruka Vojvodine.....	105
Magdolna Danji: Redratni modernisti posle 1945 godine...	119
Katalin Feher: Pokušaj upotrebe modelteoretske interpretacije na kritiku prevoda.....	127

Bibliografija

Ištvan Bošnjak: Selektivna bibliografija radova Đerda B. Saboa /1935–1990/.....	147
--	-----

Prikazi

Eržebet Čanji: Tonski prostor esejskih akorda. /O knjizi: B. Thomka: Esszékerek, regényterek. Forum, Novi Sad, 1989.....	171
---	-----

CONTENTS

Tersánszky-conference

Péter Dérczy: The transformation of the epical tradition.....	1
Beáta Thomka: The narrative forms of Tersánszky.....	11
Ernő Kulcsár Szabó: The literated meansless.....	17
Éva Harkai Vass: Narrative methods in Tersánszky's novels.....	31
Csaba Utasi: Viszontlátásra, drága.....	39
Imre Bori: Its literary form: dhe confession (Upon the pretext of the novel A céda és a szűz).....	45
Erzsébet Csányi: The meta-language of the „romantic loveaffari”.....	49
Gergely Angyalosi: Kaukk Marci: the picaro and the buddhist.....	55
László Gerold: Wonder and reality.....	69
Erzsébet Juhász: The pencil as the twofold instrument of the ploting the story.....	75
Béla Pomogáts: Wild novel (Notes of Tersánszky's interpretation of literature).....	81

Studyes

Erzsébet Juhász: About the Habsburg-myth – in a special consideration fo Gyula Krudy's monarchy-experience.....	89
József Kovács: Meeting – The message of Vojvodina.....	105
Magdolna Danyi: Teh pre-war moderns after 1945.....	119
Katalin Fehér: Attempt at the critical-translation adaption od a model-theoratical interpretation.....	127

Bibliography

István Bosnyák: The selective bibliography of György B. Szabó's life-work (1935–1990).....	147
---	-----

Review

Erzsébet Csányi: The sound-space of the essey-chords (Beáta Thomka: Esszéterek, regénytere; Forum, Novi Sad, 1989.).....	171
---	-----

INHALT

Tersánszky-Konferenz

Péter Dérczy: Umgestaltung der Erzähltradition.....	1
Beáta Thomka: Tersánszky Erzählformen	11
Ernő Kulcsár Szabó: Literarisierte Mittellosigkeit.....	17
Éva Harkai Vass: Erzählverfahren in Tersánszkys Romanen.....	31
Csaba Utasi: Auf Wiedersehen, Liebling	39
Imre Bori: Literarische Art: Geständnis (Anläßlich des Romans „A céda és a szűz“).....	45
Erzsébet Csányi: Metasprache der "romancierten Herzensangelegenheit" ..	49
Gergely Angyalosi: Kakuk Marci: der Picaro und der Buddhist.....	55
László Gerold: Wunder und Wirklichkeit.....	69
Erzsébet Juhász: Bleistift als doppeltes Mittel zum Verflechten der Handlung.....	75
Béla Pomogáts: Wildroman (Aufzeichnungen zu Tersánszkys Auffassung der Literatur).....	81

Studien

Erzsébet Juhász: Über den Habsburg-Mythos – Mit besonderem Rückblick auf das Monarchieerlebnis von Gyula Krúdy	89
József Kovács: Begegnungen – Botschaft aus der Wojwodina	105
Magdolna Danyi: Vorkriegsmodernisten nach 1945	119
Katalin Fehér: Anwendungsversuch einer modeltheoretischen Interpretation auf die Übersetzungskritik.....	127

Bibliographie

István Bosnyák: Selektive Bibliographie des Schaffens von György B. Szabó (1935–1990).....	147
---	-----

Besprechungen

Erzsébet Csányi: Stimmraum der Essayakkorde (Beáta Thomkaé Esszéterek, regényterek. Forum, Novi Sad 1989).....	171
---	-----

**TANÁCSKOZÁS
TERSÁNSZKY JÓZSI JENŐ
ÉLETMŰVÉRŐL**

A Magyar Tudományos Akadémia
Irodalomtudományi Intézete
és Intézetünk hagyományos együttműködése
keretében 1988. november 24-én és 25-én
Tersánszky-konferenciát tartott Újvidéken.
Jelen számunkban közzétesszük
a tanácskozás teljes anyagát.

AZ ELBESZÉLŐ HAGYOMÁNY ÁTALAKÍTÁSA Tersánszky Józsi Jenő regényeinek néhány szerkezeti vonásáról

Dérczy Péter

Az MTA Irodalomtudományi Intézete, Budapest

Közlésre elfogadva: 1989. március 17.

Bevezető /féle/

A Tersánszkyról szóló szakirodalom, úgy tűnik, általános vélekedése, hogy az író a XX. századi magyar prózának olyan alakja, aki a legteljesebben kötődik az epikus hagyományokhoz. Úgyszintén általánosnak mondható az a felfogás is, hogy amennyiben Tersánszky alkotásaiban bármiféle újításról egyáltalán beszélhetünk, az legfeljebb a művek anyagában, tematikájában kereshető. Tipikusnak látszik *A magyar irodalom története* 5. kötetében Vargha Kálmán Tersánszky-fejezete, melyben a szerző egyebek mellett a következőket jegyzi meg: „Előadásmódja a hagyományos epikus formákat követi: egyszerűen *elmeséli* történeteit.” Mások is arról szólnak Tersánszky esetében, hogy az író ősi forrásokhoz nyúl vissza, a legegyszerűbb elbeszélőformákat emeli be műveibe, hogy – akár trehányaságból is – nem törődik művei, elsősorban regényei megformáltságával, alakításával, mert a forma nem fontos számára, ami érdekli: az az elbeszélés tárgya, anyaga; azaz, nem a *hogyan*, hanem a *mi* kérdése izgatja.

Úgy gondolom, az előbb felsoroltakban sok igazság van. Tersánszky valóban nem olyan formaművész, mint mondjuk Krúdy a magyar irodalomban, s nem is köthetők nevéhez olyan jellegű elbeszélői újítások, mint Krúdyéhoz. Előreutalva a dolgozat gondolatmenetere és néhány óvatos konklúziójára, Tersánszky elbeszélőművészete azonban mégsem ennyire egyszerű, ennyire érdektelen, akár éppen formai szempontokból sem.

Regényeinek formai vizsgálata több érdekes momentumra hívhatja föl a figyelmet, melyek arról is meggyőzhetnek bennünket – vagy legalábbis elgondolkodtathatnak –, hogy valóban és kizárólag a tradíciótól meghatározott-e elbeszélői felfogása, szemlélete. Szintén előrebocsátva jegyzem meg,

hogy persze, Tersánszky nem újítja meg az elbeszélőformákat, de – s dolgozatom címét így kell érteni – meglévő formákat egyéni módon alakítja. Megőrzi az ősi epikus alappilléreket, ezen belül szuverén módon használja az epikai elemeket.

Elbeszélői nézőpont és előadásmód

Tersánszky epikája ebből a szempontból három egységre tagolható. Regényeinek egyik csoportjában a szerzői elbeszélés az uralkodó. Erre jellemző, hogy a mű egyes szám harmadik személyben képződik meg, tehát a magyar és a világirodalmi realista stílusú tradíciókat követi. Az elbeszélő bizonyos objektív nézőpontot foglal el az elbeszélés menetében, az eseményeket kívülről és felülről szemléli, elősorban abból a pozícióból, ahonnan szereplőiről, a cselekményről, a történet fordulatairól, valamint végső kimeneteléről mindent tud. Formális vizsgálat alapján ebbe a típusba sorolható Tersánszky nagyobb lélegzetű munkái közül például a *Rossz szomszédok* című talán családregénynek nevezhető műve, a kisebbek közül pedig például a *Hitter Lajos, a hetedgimnazista*, *A halott bakancsa*, *A gyilkos*, *Jámbor Óska* és a *Legenda nyúlpaprikásról* című kisregények. Felületes vizsgálatra is nyilvánvaló, hogy ez a fajta szerzői elbeszélés Tersánszky műveinek csak kisebb hányadára jellemző. De ez sem ilyen egyszerű. Kétségtelen ugyanis, hogy ezek a művek harmadik személyben elbeszéltek regények, s a mindentudó nézőpont uralkodónak nevezhető bennünk, mégis gyakori e művekben egyfajta elbeszélői bizonytalanság a recepció felől nézve. Mintha a szerzői elbeszélés és a perszonális elbeszélés keveredne bennünk, mintha átfednék egymást. Olyan apró mozzanatokra gondolok, mint például *A halott bakancsa* című kisregényben olvasható az elbeszélés indításában: a mű kezdése is harmadik személyben vázolódik, majd a teljes kisregény is ebben a tónusban van tartva, mégis, az első oldalon ez tűnhet az olvasó szemébe: „A mieink nemrég foglalták el az erdős hegyhátat.” /Kiemelés tőlem – D. T./ Itt egyetlen szó, a „mieink”, elbizonytalaníthatja a befogadót, hogy vajon ki beszél itt végül is: a szerző vagy pedig egy sajátos szemtanú, a történeteknél jelenlévő, de az elbeszélésből tulajdonképpen kivonuló, háttérben maradó, burkolt énformájú elbeszélő, akinek ezen egyetlen kis szócska a leleplező „elszólása”. Más esetekben még ilyen apró konkrétumot sem találhatunk ugyan az elbeszélés menetében, mégis maga az előadásmód – mely minden harmadik személyű elbeszélés ellenére is – éppen kötetlenségével, olykor élőbeszédszerűségével, pongyolaságaival arra utal, hogy a szerzői beszéd harmadik személye nehezen választható el egy tényleges énformájú, első személyes előadásmódtól. Ezt az érzésünket egyéb, Tersánszkyra jellemző, poétikai jegyek is erősíthetik: ezekre később térek ki, más szempontok alapján, itt csak megjegyzem: a történetképzés, alakformálás, cselekményvezetés mind-mind arra utalnak, hogy Tersánszky szerzői előadásmódú regényeinek egy részében legalábbis gyanús a nézőpont tisztasága, egyértelműsége.

E bizonytalanságra, gyanúságra a legjobb példa egyébként egyik kései regénye, a *Reköttes*. Itt Tersánszky első pillantásra keveri a tiszta szerzői

nézőpontot és előadásmódot, és az énfőszereplő elbeszélését. Egyébként a *Kakuk Marci*-ban is így indul az elbeszélés, függetlenül most a *Ruszka Gyuriék karácsonyától*, melyet legfeljebb formálisan tarthatunk a regényhez tartozónak. A *Reköttes* azonban ennél több, vagy más típusú: az énfőszereplő elbeszélését többször megakasztja, szerkezetileg egyébként meglehetősen disszonáns módon a szerzői elbeszélés, mely a mindentudó elbeszélői nézőpontból olyan körülményekről is hírt ad, olyan eseményeket is kommentál, magyaráz, amelyek amúgy nem eshetnének a mű epikai körébe. Csakhogy a regény hatodik részében a szerzői nézőpont és elbeszélésmód mint harmadik személy lelepleződik: a szerző egyes szám első személyben megszólal, s bevallja, hogy a mű egyik szereplője, a „nagyobbik önkéntes”, ő maga volt. „Az író maga elé tolta ezt a derék, érzékeny, épeszű, magyar kisködművest. Az író nem akart elveszni fölsőséges elmesélésben, ahogy, különösen a ma irodalmi modora, az események megérzéskeltetésénél és megértésénél elemzi és boncolja a lelkeket. Azért választotta a hősné egyszerű mesélését, a legőszibb formát, amely önmagában hordja önmaga magyarázatát.” – írja Tersánszky a hatodik rész elején, s még egy fontos megjegyzést tesz: „Tehát az önkéntes, az író itt mintegy a koronatanú. A hitelesítő!” A formálisan harmadik személyű elbeszélés-betétek tehát első személyű előadásmódként lelepleződnek le, egészen nyilvánvalóan érzékeltetve és bizonyítva annak az érzésnek a hitelességét, hogy Tersánszky-nál sokszor esik egybe, vagy pontosabban fogalmazva, sokszor mosódik egybe a kétféle nézőpont és előadásmód: /Külön vizsgálatot érdemelne, s itt most csak jelzem a problémát, hogy mindennek a fordítottja is tapasztalható Tersánszky egyes műveiben: nevezetesen az, hogy az első személyű előadásmódú, énfőszereplő regényeiben tanúi lehetünk annak, hogy az énfőszereplő és előadásmód olyan tényekről, eseményekről is tudósít, amelyekről, ha szigorúan vesszük a formát, tulajdonképpen az elbeszélő nem szólhatna. Ennek egyik legszembetűnőbb példája az *Egy ceruza története*, ahol is a ceruza bizony nem csak azt beszéli el, amiről „tud”: „Csak azokat az eseményeket közlöm itten, amikről közvetlen tudomásom van, tehát azt, amit írnak Velem, azokról, akik írnak Velem, és természetesen közvetlen körülményekről.” – olvashatjuk a regény elején, ám ezt az ígéretet Tersánszky nem teljesen tartja meg./

Tersánszky regényeinek harmadik, messze legnagyobb csoportja egyes szám első személyben íródott, azaz a, a perszónális nézőpontot és elbeszélésmódot alkalmazza, lemondva az átfogó, mindentudó szerzői nézőpontról. Nem is meglepő ez, ha visszagondolunk arra, amit műveinek egy gyakoribb változatáról, a köztes helyzetben lévő második csoportról megfigyelhettünk. Legjobb művei is ide tartoznak, s ebben a csoportban kereshető a magyarázat arra is, miért beszél szakirodalom Tersánszky tradicionális elbeszélésformájáról. Néhány véletlenszerűen kiragadott példa a művekre: énfőszereplő elbeszélés a *Viszontlátásra, drága*, *A margarétás dal*, *A két zöld ász*, az *Egy ceruza története*, *A Sámsonok*, *A céda és a szűz*, a *Mike Pál emlékei*, és természetesen, mások mellett, a *Kakuk Marci*. A hiányos felsorolás is mutatja, hogy Tersánszky az énfőszereplő elbeszélésnek rengeteg változatát alkalmazza, illetve fejleszti ki. Valóban ősi forrásokhoz nyúl vissza, amikor a

levélregény műfajához kanyarodik */Viszontlátásra, drága/,* a napló, emlékirat formáját választja */A két zöld ász, A vezérbika emlékiratai/* vagy ezek keverékét, mint az *Egy ceruza történetében*, ahol is összevegyül a napló, a levél és a pikareszkregény műfaja; valamint visszanyúl a kalandregény a pikareszk műfaj jellegzetességeihez a *Kakuk Marci*-ban.

A műfaji változatosság mellett az is szembeötlő, hogy Tersánszky az énformának is gazdag változatait teremti meg. Alkalmazza az átélő énformájú elbeszélést, például, a *Mike Pál emlékei*, a címmel ellentétben idesorolható; jóval gyakrabban az elbeszélő én fajtájú, tehát felidéző, a történetet időbeli distanciából szemlélő énformát – majd mindegyik regénye ebbe a típusba tartozik –, de megfigyelhető a kevert típusú elbeszélésforma is: például, a kettős énforma *A margarétás dalban*, a pusztán rezonőr szerepre korlátozott énforma az *Egy ceruza történetében* /itt még a szerzői elbeszélés is felbukkan, mint utaltam rá/, mely ugyanakkor vegyíti az átélő és az emlékező, felidéző énformát is /levél, napló/, és megfigyelhető a *Kakuk Marci*-ban elsősorban, de az *Egy ceruza történetében* is, a felidéző pikareszk jellegű énforma is.

Az egyes szám első személyű elbeszélés, az énforma, énregény legsajátabb jellegzetessége, hogy egyfajta hitelességre tör. A szűkített, egy személyre, esetleg kettőre korlátozott nézőpont arról tanúskodik, hogy ugyan az elbeszélő nem tud, nem képes minden körülményről tudósítani, ám ami vele történt, amit ő látott, tapasztalt, az valóban úgy történt, azt valóban úgy látta, ahogy az elbeszélésben megfogalmazta. A Tersánszky-művek éppen e megfontolásból alkalmaznak egy sajátos, bár nem újszerű elbeszélés-szituációt.

Tersánszky elbeszélés-szituációi

Az énformából következik, vagy legalább abból is, hogy a Tersánszky-regények leggyakoribb elbeszélői situációja az igaz történet általános és tradicionális helyzete: az a fajta viszony, mely a mesélő és hallgatósága között jön létre. Ez a situáció a Tersánszky-művekben sokszor valóságos situáció, mert az elbeszélés alaphelyzete, kiindulópontja is egy ilyen viszony feltételezése, illetve nyílt, kifejezett érzékeltetése. Nyilvánvaló ez például a *Reköttes* című regényben, ahol is a főszereplő elmondja, elmeséli egy valóságos hallgatóságnak, az újoncnak, harctéri tapasztalatait, kalandjait. Ugyancsak nyilvánvaló a situáció, amikor az elbeszélő a történet alapelbeszélőjének mondja el történetét, mint például *A céda és a szűzben*, ahol is az elbeszélés indítása egyértelművé teszi, hogy az elbeszélő valakinek, egy személynek beszél, noha ez a személy nincs bemutatva, meghatározva az elbeszélésben. Ennek egyik változata *A vezérbika emlékiratai* című regény, ahol is az alapsituáció az, hogy az elbeszélő, felidéző főhős, a bika egy írónő számára mondja el élete történetét. Az elbeszélői situáció konkrétan nem jelölt változata a *Kakuk Marci*, ahol is bizonyos stiláris fordulatokból, elbeszélésbeli fogásokból derül csak ki, hogy az elbeszélő főhős valószínűleg egy több személyből álló, akár kocsmai társaság számára mondja el különböző kalandjait. Az előbbi jelölt situációkkal szemben azonban a *Kakuk Marci* elbeszélői helyzete valóban csak kikövetkeztethető, jelöletlen szituá-

ció. Megint más változat a *Viszontlátásra, drága* szituációja, hiszen itt a levélforma hozza magával azt, hogy nem valóságos hallgatósággal van dolgunk, de az elbeszélői viszony így is létrejön, hiszen Nela valaki számára írja meg levelét.

Végül egy utolsó változat az, amikor ez az elbeszélői tér, szituáció nemcsak hogy jelöletlen, de valójában nem is következtethető ki, mert valóban nincs hallgatóság, nincs létrejöheto mesélő–hallgató viszony az elbeszélésen belül. Ezekben a ritkább esetekben az elbeszélői viszony valójában az elbeszélés elbeszélője és a befogadó között kell hogy létrejöjjon. Ilyen elvileg *A Sámsonok* című kisregény, ahol is az utolsó mondatig jelöletlen az elbeszélői szituáció, igaz viszont, hogy ezen utolsó mondat első személye megint arra utal, hogy a történet felidézö elbeszélőénje valaki számára mondotta el élete első szerelmének történetét. Hasonlóan, alapjában jelöletlen szituáció az *Egy ceruza története*, hiszen a ceruza nem határozza meg kinek mondja el kalandjait. /Ugyanakkor a történeten belül énformák mindig jelölt szituációt idéznek, hiszen gyakori bennük például, a levélforma./ S végezetül, még egy változat, az önéletírásszerű elbeszélői énforma, tehát az emlékiratok, a naplószerű elbeszélés /mint *A két zöld ász*, illetve az *Egy ceruza története* napló feljegyzései/, ahol is az a sajátos tér keletkezik, mely az önmaga számára mesélő én viszonyában jön létre; a maga mesél magának helyzete. Igaz persze, maga a műfaj, az emlékirat is már önmagában hordja azt a jellegzetességet, hogy bár csak egy kései utókor „hallgatósága” számára íródik is, például okulásul, mindig „valakihez” beszél.

Az énformájú elbeszélés nézőpontja, mint láttuk már, olyan belső nézőpont, mely az elbeszéltek hitelességét, valódiságát, valóságosságát igyekszik bizonyítani. Az előbbieken vázolt elbeszélői szituáció az erre való törekvést még tovább erősíti. Nem egyszerűen arról van szó tehát, hogy „én mondom neked”, tehát igazat mondok, nem fikció, amit elmondok. Kettős elhíttetésről van tehát szó, megerősített igazmondásról, melynek persze, nem is annyira az a lényege, hogy a történet igaz, így esett meg, hanem jóval inkább az, hogy az elbeszéltek a valóságból vétettek minden részletükben. Tersánszkynek ez a szembeötlő törekvése nem lehet véletlen, mélyén valami olyasminak kell munkálnia, mely első pillantásra nem vehető észre. Ráadásul ravasz megfontolások is vezetnek a szerzőt, hiszen ez a túlzottan is nyilvánvaló törekvés arra, hogy valóban a legősibb epikus formákhoz idomuljon, még hozzá megerősített változatban, valószínűleg el akar valamiféle más megfontolást. Erre azonban egy rövid kitérő után próbálnék magyarázatot adni.

A Tersánszky–regény egy különleges szerkezeti sajátosága

Minden eddig felsorolt jellegzetesség mellett vagy még inkább előtt, feltűnő, hogy Tersánszky–regények–függetlenül egyébként attól, hogy szerzői vagy énformájú elbeszélésben öltönek alakot – egy olyan alapszerkezettel rendelkeznek, melyre első kézből nehezen lehet magyarázatot találni. Nem más ez, mint a művei elején szereplő furcsa bevezetők és a végükön

olvasható befejező fejtegetések. Első pillantásra ezek is a tradicionális epika kelléktárába tartozóknak tűnnek, nevezetesen, úgy is felfoghatók, mint sajátos keretek a tulajdonképpeni elbeszéléshez. Keretként, vagy még inkább, csak keretként azonban alig-alig funkcionálnak ezek a részletek, ugyanis annyira hangsúlytalanok ebben a formában. Ritkán vázolják csak az elbeszélői szituációt, alig adnak információt magáról a keret elbeszélőjéről is így tovább. Ha pusztán keretként szemléljük e részeket, akkor mindössze annyi mondható el róluk, hogy Tersánszky nemcsak a teljes epikus formában, de egyes elemeiben is ragaszkodik a hagyományos elbeszélő műfajok szerkezetéhez, hiszen a keretes elbeszélés valóban a legősibb formák közé tartozik. Műveiben azonban úgy tűnik, valami másról is szó van, s ezt a kezdések és a befejezések közelebbi vizsgálata világíthatja meg.

A Tersánszkyról szóló irodalom, amennyiben erre egyáltalán kitér, a prologus és epilógus kérdését egyszerűen a tradíció világába utalja mint műfaji problémát, ugyanakkor felrója az írónak mint esztétikai-poétikai egyenletlenséget, megbicsaklást, gyengeséget. S valóban így is van, különösen a regényzáratok a Tersánszky-művekben kifejezetten didaktikus, a műhöz nem illő, tanulságokat levonó fejtegetések, melyek szinte mindig túl is lépnek az elbeszélés keretein. Lämmertnek az előreutalásokról szóló fejtegetéseiben a Tersánszky-féle befejezések a történet lekerekítésére, zárttá tételére szolgálnak. Lämmert erről így ír: „...a fokozatosan nyugvópontra jutó elbeszélői közlés és a szimbolikus zárójelenet formáin kívül az író közvetlenül kifejezett, gondolati-didaktikus elmélkedésekkel és intelmekkel is áttörhet az elbeszélt időből az időtlen tartam birodalmába.” /E. Lämmert: Az előreutalások. In: Strukturalizmus II., Európa Könyvkiadó 203. o./ A Tersánszky-regények nagy részében pontosan ez történik: olyan jövőre utaló mozzanatok szerepelnek bennük, melyek a tulajdonképpeni elbeszélést nem érintik; például, megtudhatjuk, hogyan alakult a későbbiek során az elbeszélő én élete /*A Sámsonok, Legenda a nyúl-paprikásról, A két zöld ász*, és még más elbeszélések./ Lämmert szerint éppen az ilyen jellegű befejezések teszik kerekké, zárttá s ennyiben valóban irodalmivá, műalkotássá az epikus műveket. Ha elfogadjuk ezt az interpretációt, akkor a Tersánszky-regények egy sajátos feszültség gócéra találunk benne. Eltekintve most attól a nem lényegtelen kérdéstől, hogy mennyiben tartoznak valóban oda, ahová a záratok, mindenesetre önmagukban olyasmit sejtetnek, hogy Tersánszky az elbeszélés ellenére törekedett valamifajta tanulságos lezárásra, lekerekítésre, noha – s ezt most megint csak előlegezésként jegyzem meg – a tulajdonképpeni elbeszélés egyrészt ezt nem igényelte volna, másrészt nem jó értelmű feszültséget keltett így a mű és befejezése között. Ha már most összefoglaljuk az eddigieket, akkor megállapítható, hogy az énformában, az elbeszélői szituációban és a regényzáratokban Tersánszky meglehetősen erősen kötődik – úgy tűnik, néha erőszakoltan is – a tradíciókhoz, s ezen keresztül az irodalmiság hagyományos fogalmaihoz. Ha most megvizsgáljuk regénykezdéseit, akkor viszont az előbbiekkel ellentétes eredményt fogunk kapni.

Föltűnő, hogy művei nagy részében Tersánszky már a bevezetésben lényegében előadja azt, ami majd csak tulajdonképpen az elbeszélésben részleteződik. *A margarétás dalban* Nagy Ferenc lényegében az az első bekezdésekben összefoglalja azt, ami majd a teljes műben kap alakot: „Natasa kisasszony, bár sűrűbben bukott el életében, mint ahány csillag nyárutói éjeken esik le az égről, Natasa kisasszony mégsem tudta végül plusszal zárni le gyönyöreit főkönyvét.” De a *Viszontlátásra, drágában* is hasonló technikának lehetünk tanúi. *A vezérbika emlékirataiban* például a főhős egész életének összefoglalását kapjuk: „Magyarországon éltem a keresztény időszámítás egyezerkilencszázkilenc évétől a kilencszáztizennegyedik év őszéig. Akkor lettem a világháború sok-sok millió áldozatának egyike.” /Más kérdés, hogy a regény zárata végül is, nem tudni milyen okból, nem teljesíti, amit beígért./

Az epikus műben általában számtalan fajtájú előreutalást fedezhetünk föl, Lämmert szerint már maga a cím is ilyen előreutalás. A bevezető előreutalások talán a legfontosabbak egy elbeszélés keretein belül, Tersánszky esetében azonban mindenképpen így van. Hogy ez miért és milyen szempontból fontos Tersánszky-nál, ahhoz előbb egy hosszabb Lämmert-szöveget idéznék; Lämmert a cím és előszó funkcióiról írva a következőket jegyzi meg: „A bevezető előreutalás feltárja a történet lefolyását annak fő mozzanataiban, és gyakran különleges nyomatékkal hívja föl a figyelmet az események szerencsés vagy tragikus kimenetelére. Sajátos feladata abban áll, hogy a cselekmény jelentős fázisait előre beígéri, és a mű egészét igazolja.” /Id. mű: 189. o./ Továbbá: „A költő az ilyen előrejelzésekkel még a tárgyas jósálatoknál is biztosabban kényszeríti rá az olvasóra saját állásfoglalását a történethez, és belépléltálja »annak teljes bizonyosságát, hogy a mindenkori mű világa nem amorf és zavaros, s hogy érdemes teljes mértékben együttérezni a történet hőseivel« /W. Kaiser./” /Id. mű: 190. o./ S végül: „Az ilyen előrejelzések hatása mindent összevetve abban áll, hogy az elbeszélés speciális tárgyához általános alaptapasztalatot rendel hozzá, melynek ismeretében a történet lefolyása és kimenetele már előre sejtethető – a feszültséget a szó szoros értelmében a folyamat *mikéntjére* helyezik át.” /Id. mű: 190. o./ Lämmert e szövegében arra is kitér, hogy ez az eljárás mód – hasonlóan a befejezések jövőreutalásaival – szintén meglehetősen nagy hagyományokra tekint vissza, ő maga például az Odüsszeiát említi, melyben talán ötvenszer is utalnak a történet végső kimenetelére. Ha Lämmert gondolatmenetét tovább gondoljuk, akkor amellet, hogy konstatáljuk a tradíciók jelenlétét, azt is meg kell állapítanunk, hogy az ilyen jellegű regénybeli előreutalások komoly kihatással lesznek az elbeszélő történetre.

Történet, cselekmény és a hősök viszonyai

Már az idézetből is kiderült, s most csak Tersánszkyra kell alkalmaznom, hogy az az általános vélekedés, mely szerint Tersánszky-nál nem a *hogyan*, hanem a *mit* a fontos, legalábbis megkérdőjelezhető. Tersánszky azzal, hogy

regényei nagy részében mintegy előre elmondja azt, ami majd később következik be, mintegy előre összefoglalja művei tartalmát, főhőseinek sorsát, s látenszen az ebből leszűrhető tanulságot is, ezzel mintegy lefokozza azt a sajátos betétet, mely a bevezető és a befejező előreutalás között helyezkedik el /s ami persze maga a mű/; azaz, mintegy visszaveszi annak ősi forrásokon alapuló vonzerejét: a kalandosságot, az eseményességet, stb. A történet ezzel elveszíti történet jellegét, sőt mi több, meglehetősen veszít fikcionalitásából is /már a korábbiak is ebbe az irányba tereltek az elbeszélést; lásd az énförmáról, az elbeszélői szituációról mondottakat/. Az olvasói figyelmet így Tersánszky abba az irányba terelgeti, hogy ne a mű kimenetelére koncentrálódjék, hogy ne valamiféle célra irányuljon, hanem magára az „önmagáért beszélő történetre.”

Németh Lászlónak Tersánszkyról írván van egy megszívlelendő mondata az író prózájáról, s így hangzik: „Mintha nem is sok kis művet, de egyetlen nagy regényt írna, amelynek e kis regények találomra kikapott fejezetei.” /N.L.: Két nemzedék, 1970. 160. o./. Ha Németh László gondolatát az egészre nézve elismerjük igaznak, akkor bizonyos értelemben a gondolat menete tovább is folytatható, kiterjeszthető. Úgy tűnik, hogy igen sok az olyan epikai műve Tersánszky-nak, mely önmagában is ebből a szemléletből fakad. A *Margarétás dal*, a *Viszontlátásra, drága*, de még inkább az *Egy ceruza története* és a *Kakuk Marci* arról tanúskodik, hogy egy-egy mű története is többé-kevésbé úgy van megalkotva, hogy az egyes önálló történetnek csak bizonyos elemeit vázolja. A Tersánszky-történetek ezért egy sajátos karakterrel rendelkeznek: jószívről és némi túlzással mondható, hogy nem bírnak kezdő és végponttal, azaz, befejezhetetlenek. Itt természetesen a bevezető és befejező keretek, illetve előreutalások közé ágyazott tulajdonképpeni történetre gondolok. A legtisztábban ez a *Kakuk Marci*-ban figyelhető meg, amely mű lényegében –hiába indul egy nevelődésregény rekvizitumaival–bárhol elkezdhető és bárhon befejezhető, pontosabban, abbahagyható, mert valójában befejezni nem lehet. Az egyes darabok különálló életet is élhetnek, de együttesen is létezhetnek – de egyik esetben sem csorbul az egész, mint ahogy a történetek összessége sem ad olyan világképi többletet, mely az egészet a résztől jelentősen megkülönböztetné.

Az *Egy ceruza története* azért lehet egy szempontból még nyilvánvalóbb példa, mert gyakorlatilag a történetnek még olyan szervező középpontja sincs, mint a *Kakuk Marci*-nak, nevezetesen nincs egy centrális hőse; a ceruza pusztán rezonőrként szerepel a műben, s alkalmanként a szerzői elbeszélés segíti csak olyan körülmények leírásában, amelyről csak egy szerzői és perszonális elbeszélés összemosódása révén képes Tersánszky hírt adni. Tárgy voltánál fogva pedig rezonőr szerepe is csak arra korlátozódik, hogy a történet egyes elemeit összekösse, tehát még a tradicionális pikareszk regény formai elemeit is redukálja a szerző. A Tersánszky-történetképzésre tehát, úgy tűnik, nagyon erősen jellemző, hogy többé-kevésbé e történetek tagolatlanként, az egyes történetek akár egymásba is folyhatnak, úgy is mondhatnám, alakatlanok.

A történet előbb említett jellegzetességéhez szorosan hozzátartozik annak időbelisége. Azt már láttuk, térbeli megképződése az előretalásokkal illetve az elbeszélői szituációval a mesélő–hallgató térképzetre alapozódik. A Tersánszky–történetek időbelisége látszólag egyszerű: regényei lineáris vezetésűeknek tűnnek. Az egyenesvonalúság, az előrehaladás eszméjének azonban részben már a történetek tagolatlansága is ellentmond, de ellentétes irányban fejt ki hatását egy másik elem is: a szereplők, a hősök megformálása. A Tersánszky–hősök nagy része nem a szokásos, realista értelemben vett jellem, egyéniség, vagy még inkább személyiség. Még azokban az esetekben is megfigyelhető bennük valamiféle eredendő változatlanság, amikor a külső felületi események nem ezt igazolják. Nemcsak hogy nem összetett, sokoldalúan nem árnyalt hősök, de általában meglehetősen egyszerű vonalakkal leírhatók, megrajzolhatók. Ennek a fajta hősképzésnek a végső pontja a *Kakuk Marci*, amelyben a főhős a kezdettől a végig változatlan, a vele történetek végképp semmit nem befolyásolnak személyén. Ez az alakbéli változatlanság, állandóság – a *Kakuk Marciban* mindenképpen – sokkal inkább uralkodónak tűnik, mint a történetnek a lineáris vonalvezetése. Hogy úgy mondjam, az idő múlása lényegében alig vagy egyáltalán nem játszik itt szerepet, de más regényekben is csak korlátozott szerephez jut. A *Legenda a nyúl paprikásról* például ugyan erőteljesebben viseli magán a lineáris vonalvezetést, szembetűnőbbek az idő múlásának jelei is /lásd a természeti képeket, a nyúl menekülését, Gazzira találását, majd kölykezése közti időpontokat/, a főhős alakja azonban megint csak egyfajta állandóságot sejtet, s a mű jellegével, azaz a legendamese formájára utaló címmel is – már formailag is a mesék időtlenség–képzetét sugallja.

Mindezzel összefüggésbe hozható a történeteknek egy másik jellegzetessége is, mégpedig a mese, a cselekmény kérdése. A Tersánszky–regények egyik szembetűnő vonása első pillantásra, hogy látszólag igen cselekményesek, mintha a mese, a sztori döntő szerepet játszana bennük. Úgy gondolom azonban, hogy ez csak megszorításokkal lehet igaz. Ami a megtévesztő itt, hogy műveiben rengeteg az esemény, hogy mindig történik valami, hogy ezek a történések zsúfoltan egymásratorlódnak. Igazából azonban meglehetősen nehéz feladat lenne jó néhány művében például, a cselekményt, a sztorit összefoglalni /már csak azért is, s ezt csak röviden, nem kifejtve jelzem: ezen események formailag tulajdonképpen állandóan csak ismétlődnek: a kalandok – ha más helyszínen, más szereplőkkel is –, de lényegében mindig ugyanazok; a *Kakuk Marci* itt is a legjobb példa, de ezen túlmenően is megkockáztatom, hogy nem egy művében ezt a fajta sztoriképzést nem is lehet kimutatni: a *Kakuk Marci*, az *Egy ceruza története*, bizonyos fokig a *Margarétás dal*, a *Viszontlátásra, drága* vagy például, más szempontból a *Mike Pál emlékei* nem vagy kevéssé rendelkeznek ilyen szervező erejű cselekménnyel. Föltűnőbb viszont az, hogy a zsúfolt események mennyire lazán kötődnek, sokszor éppen csak formálisan, egymáshoz. Olykor anekdoták, máskor eseménytöredékek sorozatáról beszélhetünk ezen alkotásokban. Ez a laza kötődés, az egyes epizódokból való építkezés, illetve az epizódok

egymástól való bizonyos mértékű függetlenedése ráadásul egy sajátos formában nyilvánul meg: nevezetesen, tartalmi lényegüktől függetlenül mint szerkezetek újra és újra megismétlődnek. S mindez, tehát az önállósodás, az epizodikusság és az ismétlődés végül is a korábbiakhoz hasonló befogadói érzetet kelt, a változatlanságot, az állandóságot, amely ráadásul ebben az elemben feszültséget is hordoz a zsúfolt eseményesség felszíne és a koherens, nagy ívű történet hiánya között.

Az eddigieket összefoglalva elmondható, hogy a kezdő és záró keretek, illetve előreutalások közé ékelt történetekre a különböző mértékű alakíthatatlanság lesz a jellemző /ez persze szándékos és művészi alakíthatatlanság/. Ezt erősíti nemcsak az énforma és nézőpontja, hanem az elbeszélői szituáció, a bevezető előreutalás-rendszer, mely mintegy a történet irányultságát redukálja, valamint alátámasztják az előbbieken érintett sajátos cselekmény, időbeliség és jellemrajz vonások is. Úgy gondolom, Tersánszky ezekkel a jellegzetességekkel az alakított irodalom és az alakítatlan élet közti feszültséget illetve távolságot próbálja csökkenteni. Beékelt történeteinek valószerűségét, az élettel való distancializálatlanságát kívánta növelni azzal, hogy a történeteket többé-kevésbé nem a valóság utánzataként tálalta, hanem úgy igyekezett beállítani őket, mint amelyek maguk az amorf, alakítatlan valóság. Amely valóságban a moralizáló Tersánszky mindig felmutat ugyan centrális pontokat, a történetek azonban önmagukban másról is beszélnek: önmagukért szólnak, didaktikus tanulságok nélkül. Tersánszkyt alighanem végül is ez érdekelte igazán, hiszen természetelvű világképéhez kétségtelenül ez állt legközelebb; a természettel, a világgal való distancia, idegenség nélküli összeolvadás, azonosság. Ezen a ponton látom tehát azt, hogy Tersánszky a realista stílusú elbeszélő tradíciókat a történetformálásban átalakítja, s eltér a XX. századi magyar epika hasonló típusú más példáitól is. Más kérdés, hogy mivel Tersánszky ugyanakkor azért meglehetősen ösztönösen jut el idáig, tehát nem tudatos poétikai megfontolások alapján, így ezt az amorf valóságot, illetve alakíthatatlanságot, zavarosságot, amit végül is az élet jelent, teljesen önmagában szinte soha nem meri felmutatni. Mintha nem hinne eléggé abban, hogy az így-felfogott történetek irodalomként, műalkotásként is funkcionálhatnak. A teljesen epizodikusság összefüggő történet nélküli *Mike Pál emlékei* végére ezért illeszti a befejező előreutalást, amivel a nyitott szerkezetet lekeríti, zárttá teszi, s egyúttal valamiféle erkölcsi tanulság-motívumot is belesző. Mint jóval korábban utaltam rá, ez majd mindegyik regényében előfordul. Sok más egyéb mellett művei tradicionális jellegét fokozza ezzel, s mindjárt olyan ellentmondásba is keveredik ezen keresztül, melyet legjobb műveiben sem tud feloldani. Hiszen az élet – amit a beékelt történet jelez – lazán összefüggő, szervező középpont és ebben a vonatkozásban értelem nélküli áradásába csak kívülről bevitt szempontok szerint tud biztos fogódzókat állítani. Ezek az erkölcsi szempontok azután poétikai értelemben is igazából epikus művein kívül maradnak. Mert nem biztos, hogy ilyen formában egyáltalán szükség van rájuk.

TERSÁNSZKY ELBESZÉLŐ FORMÁI

Thomka Beáta

A Magyar Nyelv, Irodalom és Hungarológiai Kutatások Intézete, Újvidék

Közlésre elfogadva: 1989. március 17.

A *Viszontlátásra drága...* című kisregényt Ady közölte 1916-ban, a megjelenés évében, *A margarétás dal* 1929-ben Németh László, ugyancsak frissen reagálva a műre. Bírálatának kezdőmondatát idézem: „Igen könnyű megtalálni azt a gondolatmenetet, amelynek a zsinórjára Tersánszky regényei felfűzhetők.” Ady is, Németh László is, majd az *Egy ceruza történetére* reflektáló Németh Andor is sok pontos meglátással segíti a Tersánszky-próza jellegadó, értéktéremtő vonásainak felismerését, e gazdag, ám hatásában, minőségében kiegyensúlyozatlan, formacéljaiban nem egységes életműnek a megértését.

A Németh László által emlegetett *zsinór* rendeltetése mostani megközelítésemben nem a művek s Tersánszky műfajainak „felfűzése”, ugyanis az elbeszélő forma fogalmát tágabb kategóriának tekintem, mint a műfaját. A *formaalakítás jellemző megoldásaiból* szövegdő zsinór az, melynek rekonstruálására, felfejtésére szeretnék kísérletet tenni. Melyek azok az eljárások, melyek elbeszélést, novellát, portrét, kisregényt, regényt meghatároznak ebben a prózában? A kérdésre Tersánszky tudatos szövegszervezésének, elbeszélésvezetésének, elbeszélői tartásának, a modernnek, hangnemnek illetve a stílusnak /mint látásmódot, szemléletet tükröző kategóriának/ körvonalazása adhat választ. Az említett szempontok annak a sajátos viszonynak a jelzésére is alkalmasak, mely az elbeszélő, az elbeszélők és az általuk közölt események, történetek között létre jön. E próza egyik legsajátosabb minősége éppen ebből a relációból következik, s már-már függetlenedik attól az egyébként központi fontosságú poétikai kérdéstől, hogy első vagy harmadik személyű-e a történet elbeszélője, hogy nézőpontja egységes-e, külső-e, belső-e, hogy maga a narrátor „odaértett szerző-e” vagy „megbízhatatlan” stb. A gyakori nézőpontváltások s a beszélők cserélgetése ellenére is ugyanis, mint amilyet a levélregénytől is kifejezettebben a „ceruza” történetében

alkalmaz Tersánszky, valamiképpen konzerválódik egy viszonylag állandó nézőpontrendszer és egy szinte megbontatlan, kiegyensúlyozott kapcsolat, mely a közlő személyt, a beszélőt s az általa elmondottak distanciáját jellemzi. E viszonyt rendszerint a *közvetlenség*, *közelség* vagy a *közvetettség* látszata ellenére is uralkodó bensőségesség alakítja. A *közvetlen* kifejezést két vonatkozásban alkalmazom: elsősorban a szerző elbeszélő formáinak egyik *poétikai* meghatározójaként, másfelől pedig a narrátornak az elbeszéli világgal, a világot benépesítő alakokkal kiépített viszonyának, kapcsolatának vonatkozásában. Az utóbbi alakformálásában, értékhangsúlyai kijelölésében, nyelvhasználatában stb. nyilvánul meg.

A közvetlen elbeszélést mint formát Lukács György írta körül tízes évekbeli írásainak egyikében. Meglátásai a Tersánszky-próza olvasatának egyik kiindulópontját képezhetik, hisz elbeszélő művészetének Németh László által emlegetett „egészséges klasszicizmusa: részben éppen abból következik, hogy tényekre, külső történésekre figyelve építi fel elbeszéléseinek, novelláinak, kisregényeinek „külön, zárt, mindent magába foglaló univerzumát.” Ugyanakkor sem Lukács meglátásai, sem Tersánszky művészete, sem a közvetlen elbeszélés mai gyakorlata nem zárja ki azt, hogy tények, események, tapasztalatok – főképpen megéltek, ritkábban képzeltek – poétikai értelemben vett – közvetlen, tehát nem reflexív és nem szimbolikus, nem metaforikus elbeszélése e közvetlenség ellenére, ez által is kifejezhet olyan élménytartalmakat és benső tapasztalatokat, melyeknek közlésformáit ebben a konstellációban, vagy történetileg szemlélődve, sem a közvetlen elbeszélés hagyománya alakította ki.

E kérdés tisztább felmérését az az újabb irányvétel mozdíthatja előre és segítheti, melyre a posztmodern próza s ennek elméleti reflexiója rámutatott. A jelenkori prózavonulatok egyike, illetve a fokozatosan konstituálódó mai prózapoétikai gondolkodás a történetmondás revízióját, a *reflektálatlan elbeszélés* térhódítását igazolja vagy igyekszik tudatosítani. Ezzel egyidőben emlegeti a kritika azoknak az egymástól eltérő szövegformáknak az együttes jelentkezését s jelentőségének növekedését a posztmodern prózában, mint pl. az elbeszélő és értekező, elbeszélő és dokumentumszerű közlések stb. /Zárójelben utalnék egyetlen ilyen példára, Julien Barnes 1984-ben megjelent *Flaubert papagája* c. regényére./

A jelzett meglátások egyetlen szempontból tűnnek említésre méltónak a Tersánszky-prózával összefüggésben: ha nem is éppen száz, hanem hetvenkét, ötvenkilenc vagy negyven év távlatából mérjük fel s interpretáljuk az egyes alkotásokat, a *távlat távlat marad*, ha nem leljük fel a *zsinórt*, mely a kommunikációt biztosítja. Meggyőződésem, hogy – talán éppen az újabb értékorientáció következtében s egyes művei karaktere folytán – Tersánszkytól ismertebb, jelentékenyebb elbeszélők esetében mind nehezebb e zsinór vonalát kirajzolni, mint az ő prózája esetében. Közvetlen elbeszélő formái, beszédének funkcionalitása, menete, ritmusa korunkban a figyelem élesedésének, a lélegzetvétel felgyorsulásának, a szaggatottság, kapkodás életvitelünket is meghatározó, befolyásoló dinamikájának szögéből közelibbnek

tűnik sok kortársánál – a maga vitathatatlan klasszicizálása és türelme, derűje és leplezett vagy leplezetlen közvetlensége ellenére.

Áttételesség és közvetlenség, klasszicizálás és a posztmodern elbeszélői gyakorlattal való egybevetés lehetősége, funkcionális közlés és szaggatottság, a szövegformák változtatása és az az állandóság, melyet a Tersánszky által konstruált elbeszélő kategóriájához társítunk – ellentmondó, vitára ingerlő, tudatosan szembesített fogalompárok, alternatívák. Felvetésük egyetlen tényt igazolhat, felvetésüket egyetlen tény igazolhatja: művészetének jegyeit – ha nem történeti perspektívából, hanem értelmező szándékkal közelítünk hozzájuk, e szembeállítások nélkül nem vázolhatjuk fel.

A *Viszontlátásra, drága...* első személyű beszélője, a részben levélformájú regény megszövegezője Nela, kinek közléseit több más szereplő beszéde, közvetlen megnyilatkozása vagy betétszerű írott szövege, levele szakítja meg. E megszakítások azonban minden esetben egy *másik* közvetlen megszólalás ékei Nela beszédfolyamában. A hangnemcsere és modorváltás tehát egyazon síkon, a *személyes közlés síkján* játszódik le. A látószög változatlanul a központi alaké, a megszólalóé, a tónust s a beszédpartner megválasztását is ő befolyásolja. Közvetlenné e modort nem csupán a konfesszionális megnyilvánulás teszi, hanem az elbeszélésbe szőtt megszólítások is, mint „Ezt ne csodáld, édesem.” stb. A sorstörténetet és a vallomástevést e betétek, írásbeli dokumentumok teszik hitelessé.

„... valami ideges, kapkodó előremenés-fajta érzik rajta. Mint amikor a tartalék hirtelen váratlanul kap parancsot, s mégis úgy akar a frontra kerülni, mintha örökkéig erre készül.” – írja Ady. Mai szemmel az ideges-ség, kapkodás az elbeszélés *ritmusát*, a váltások, a történetét előre mozdító közlések, a formaszervezés *dinamikáját* illető észrevételek. A közvetlen elbeszélés célratörő elbeszélést, ugrásokat, egyszerűséget feltételez. A tényszerű közlést s a beszéd fegyelmezettségét Tersánszky első személyű elbeszéléseiben, kisregényeiben, levélregényében és novelláiban sem *lassítja* és nem terheli az elemző, méléző, szemlélődő attitűd és a tudattörténekek közlése. S ha az elbeszélő mégis talál módot arra, hogy az adott keretek között efféle tartalmakról is beszámoljon, azt oly következetesen a „megtörténetről”, a tényszerűről való híradás formájába foglalja, hogy átmenetileg sem inog meg a beszéd tárgyilagosságába, fegyelmezett szigorába vetett hitünk. Ez teszi másodlagossá a kérdést, vajon Nela, vagy Natasa, vagy Veron, *A céda és a szűz* elbeszélője, vagy a „ceruza” vagy a ceruzát birtokló személyek szólnak-e meg az adott szövegben. Az elbeszélők s élményeik váltakoznak, a beszélő, s az elbeszéltek viszonya azonban állandósul.

Tersánszky elbeszélő modora, hangneme több szempontból rokonítható az orosz szkáz-típusú narrációval. /A magyar irodalomtudományban – ismereteim szerint – Gereben Ágnes foglalkozott a kérdéssel./ Igen röviden reflektálnék csupán erre az elbeszélő formára, melynek lényegét és szerepét Tersánszky művében semmiképpen sem úgy ítélném meg, mint a népnyelv, népi gondolkodás- és kifejezőmód irodalmivá minősítését, hisz esetében ritkán van szó az erőltetett nyelvjárási kifejező eszközök felhasználásáról,

melyeket több jeles e századi elbeszélőnk igyekezett „mímelni”. A népi jelleg Tersánszky műveiben nem az alakok beszédmódjában tükröződik, hanem a történetek elbeszélőinek mentalitásában, a szereplők, szereplő-elbeszélők logikájában, észjárásában, élet- és világfelfogásában. E *tájszólás nélküli dialektus* autentikus világformáló elem az adott mű esetében, nyelv, stílus, elbeszélés és történet szerves közege, mely meg nem kerülhető a beszélő s az elbeszélt kapcsolatának elemzésében. A művészi forma elidegeníthetetlen mozzanata a szkáz-modelljét, az élőbeszéd-szerű előadásmódot idéző közlésforma, melyre a magyar prózában kevés példa akad. A szkáz-típusú elbeszélést s ennek megoldásait a korai novellák s az elbeszélésekbe szőtt meseszerű elemek idézik. Az elbeszélő bizalmas megszólításai az olvasónak szólnak, közléseit az élőbeszéd törvényszerűségeinek igyekszik megfeleltetni. Mai perspektívából erőltettséget érzünk az „Az ám!”, „Na jó”, „Csakhogy mi jött közbe?”, „Csakhogy mi történt?”, „Mondjam, ne mondjam tovább...” – s az efféle közbeszúrásokban. Ha mindezen eljárások, megoldások idejétmúltaknak tűnnek is, egyértelmű a szándék, hogy az elbeszélő olvasóival kezdeményez dialógust, mely ritkán biztosítja a „tényleges” párbeszéd előfeltételeit.

A közvetlen elbeszélésmód s a szkázt idéző jegyek mellett a zárt formák jelentőségére szeretnék rámutatni. Noha Tersánszky novellatermésének csupán kisebb hányada mérhető a *Viszontlátásra, drága...* és *A margarétás dal* értékeivel, e műfajhoz is a már emlegetett klasszikus perspektívából közelít. A novellák és az elbeszélések eseménysorai töretlenek, ívesek, a helyzetek ábrázolásában sorszerűség, vonalszerűség érvényesül. Kifejezetten zavaróak a történeteket bevezető és lezáró keret-kommentárok, melyek a poén, a fordulat hatását didaktikus célzaikkal csökkentik. Ennek ellenére tévednénk, ha kisprójájában nem ismernénk fel azon poétikai eljárások tökéletes funkcionálását is, melyek elidegeníthetetlenek a novellától, portrétól vagy az epizódszerűen építkező elbeszélésektől. E szövegek esetében is mellékes a kérdés, hogy első vagy harmadik személyű-e a közlés, mert mindkét formában pontos a központi helyzet körülhatárolása, a kimetszése a történésfolyamból, éles az expozíció, következetes a narratív logika, tehát töretlen és tudatos a szerkesztés.

Németh Andor az *Egy ceruza történetéről* beszélve konstatálja, hogy „Az összkép apró-cseprő, hol izgalmas, hol megmosolyogtató eseményekből áll össze. Tersánszky irigylésre méltó írástudással végig meg tudja tartani a fesztelen anekdotázás, a rögtönzés látszatát. Előadásának /mai szóval elbeszélő nyelvének – Th. B./ e közvetlensége azonban ne tévessze meg az olvasót. Ez az igen okos, és igen nyílt fejű író tudja, mit akar kifejezni, és igen öntudatosan, igen következetesen konstruál.” Eddigi megfigyeléseim is lényegében ennek a *következetes konstruálásnak* a tényét kívánják igazolni. Tersánszky elbeszélői formái a közvetlen elbeszélés és a következetes szerkesztés együttesében funkcionálnak leghibátlanabban. Amikor az előbbi tolatkóan hangsúlyos, túlzó, az utóbbiból következő szervesség és arányosság is megbomlik. *A Motyogó* című novella s az *Alakok* elnevezésű sorozat

igen elevenen idézi Kosztolányi portréinak világát, hangnemét, helyenként torzító-groteszk látás- és ábrázolásmódját. Mindez Tersánszknál mégsem jellegadó vonás, mert – megítélésem szerint – nem az irónia, a szemléletmódunkhoz közelebb álló groteszk, abszurd szemlélet befolyásolja, mint Kosztolányit, hanem e szövegekben kettejük a látásmód, a dolgokról, jelenségekről való vélekedés rokonítja. Motívumpárhuzamokat is felismerünk úgy az említett novella, az alakrajzok s a Kosztolányi-portrék között, mint *A Figuráék szolgálója* és az *Édes Anna* között.

Ismét Németh Lászlóra és arra az észrevételére hivatkoznék, melyet kivételesen fontosnak látok a dolgozat tárgykörét illetően. *Tagolás, iram, arányosság*. E három fogalmat nem nélkülözhetjük sem a *Víszontlátásra, drága...*, sem a novellák, az elbeszélések, az *Alakok*-sorozat, vagy a *Kakuk Marci*-novellák, –regények, a *Margarétás dal*, illetőleg az *Egy ceruza története* interpretálásában. Hogyan lehetne tömörebben összefoglalni azokat a vonásokat, melyek Tersánszky eljárásait és formaalakítását jellemzik? A legértékesebb kisregények szerkezetének lényege a tagolásból kibontakozó forma. Az *Egy ceruza történetét* alkotó naplók, levelek, jegyzetek, üzenetek, jelentések, vallomások nagyszerkezetté állnak össze, sokszálú és több elbeszélőjű konstrukcióvá. Kisebb prózai műveinek jelentősebb vonulata is az „aprózás”, a „fölvillantás”, a rámutatás eszközeivel él. E szövegek – a „rögtönzés”, az előadás „közvetlenségének” /Németh Andor/ – ellenére legalább olyan arányosak konstruáltak és következtetések, mint a hivatkozott regények, melyek *továbbfutnak* az elbeszélésben úgy, hogy megerősítik a forma *fölvillantó* jellegének kétségbevonhatatlan jelentőségét.



A LITERARIZÁLT ESZKÖZTELENSÉG Személyiség és jelhasználat Tersánszky regényírásában

Kulcsár Szabó Ernő

Az MTA Irodalomtudományi Intézete, Budapest

Közlésre elfogadva: 1989. március 17.

Tanulságos volna egyszer nyomába szegődni annak a kérdésnek, miért áll irodalomtörténetírásunk máig tanácstalanul lényegében az egész Tersánszky-jelenség előtt. Az életmű kritikai feldolgozásában ugyanis szinte tüntet a hiánya azoknak az elemzésszempontoknak, amelyek híján lehetetlen választ adnunk arra, végsősoron milyen epikatörténeti fejleménnyel van itt egyáltalán dolga az értelmezésnek. Ám attól, hogy az irodalomtörténet nem problematizálta e regényírás eredetének és kontextuális hovatartozásának kérdését, még látnunk kell, hogy a poétikai meghatározás dolgában itt sem állunk jobban, mint Szentkuthy epikájának – téveszmékkel is tarkított – újrafelfedezése idején. A Tersánszky-féle regényírás poétikai karakterének feltárása látszólag talán könnyebb feladat az előbbinél, hiszen a *Kakuk Marci* esetében – lett legyen az mégoly társtalan alkotása is a modern magyar epikának – ismertebb hagyományvonalak rajzolódnak eléink. Ugyanakkor nehezebb is, mert napjaink irodalma nem mutat számottevő hajlandóságot arra, hogy poétikai dialógust létesítsen a „kópéregény” eme sajátos változatával. (Persze, hogy a hetvenes évek regénye olyan termékenyen nyúlt volna vissza Szentkuthyig, mint azt *akkor* gondolni lehetett, szintűgy több óvatossággal ajánlatos ma már megítélni.) Kétségtelen azonban, hogy Szentkuthy (vagy legalábbis a Prae) kritikai újraértelmezését, helyének meghatározását olyan kortárs irodalmi részfolyamatok is támogatták, amelyeknek a felhajtóerejére a Tersánszky-epika nemigen támaszkodhat. A mai magyar irodalomban ugyanis még csak jelzései sincsenek olyan poétikai fejleményeknek, amelyek a regénytradíció szerkezetét a Tersánszky-modell javára tudnák módosítani.

Közelebbről vizsgálva ráadásul ama nézeteknek a többsége is revízióra szorul, amelyeket – több-kevesebb hangsúlyelmozdítással ugyan, de – lénye-

gében ellenvetés nélkül méltányol a Tersánszky-irodalom. Közülük két problémakört azért is szükséges kiemelnünk, mert megoldatlanságukkal a gyér, s termékeny kérdésekben meg igazán nem bővelkedő szakirodalomnak éppen ama kritikus pontjait képezik, amelyeken talán a leggyakrabban nyilvánul meg az értelmezés rövidzárlata. Mert ha szemügyre vesszük ennek a transzparensen fabulatív, az élőbeszédi előadásmódot a Spielhagen-féle „szereplői beszédelsőbbbségnél” is hangsúlyosabban kitüntető, affektív stilisztikájú prózának a közvetlen és legátfogóbb előképeit, nyilvánvalóan Jókai, majd Mikszáth hangnemébe, s végül a románcos századvégi epikába ütközünk, de inkább az eltérések, mintsem az azonosságok értelmében. A Tersánszky-féle *Lust zum Fabulieren* nem a romantikus mesélés és tablóképzés eszköze, ahogyan a mindig történetyszerűséghez kötött élőbeszéd sem a kitérni igyekvő, derűs-békés feloldást célzó anekdotikusság megnyilvánításának alkalma. De hasonlóképpen igaz az is, hogy bár az (állat)mesétől a szentimentalizmus levélregény-formáján át a kalandregényig a világirodalom számos műfaji mintája dereng át az ő regényein, ezek a kapcsolódások sohasem metadiszkurz-jellegűek. Azaz, nem az intertextuális jelentésalakítás funkcióját töltik be (nem *Ulysses–Odüsszeia*-típusú kapcsolatot létesítenek a hagyománnyal), hanem a fabuláló történetmondás prevalens poétikai értelmezésére utalnak. A Tersánszky-regény ezért nemcsak a hagyomány-, nemcsak a Kosztolányi–Krúdy–Móricz formálta ábrázoláselvek felől nézve, de a világirodalmi kontextuálhatóság értelmében is meglehetősen rokontalan képződménye az első fészázad epikájának. Híresebb társaitól, mint Pilon (Steinbeck: *Tortilla Flat*), vagy Osztap Bender, Kakuk Marcit az epikai intenciók olyan eltérései választják el, amelyek itt legfeljebb az említett kóperegény-forma műfaji rokonítását engedik meg.

Hogy Tersánszky helyét még viszonylagos pontossággal sem tudjuk meghatározni a 20. századi epikai tradícióban, az nyilvánvalóan összefügg irodalomtörténetírásunk másik nagy mulasztásával. Azzal nevezetesen, hogy e próza jellegmeghatározásakor még ma is többségükben a Móricz és főleg Schöpfungin forgalomba hozta kategóriákhoz ragaszkodik. Ezek a jellegzetesen mimezis- és élményesztétikai fogalmak („bájos, őszinte könyv”, „ömlő lírai muzsika”, „az életizás teljessége”,¹ illetve: „emberlátó képesség”, „lélekbéltás”, „élet-eleven ábrázolás”, „változatosan ábrázolt alakok”²) társulnak azután Németh László ítéletének³ továbbörökített logikájával, mely szerint Tersánszky regényeit egyfajta „értékes, de valóban nem különösebben bonyolult világszemlélet”⁴ egyértelműsége formálná. Azt ugyan többen is felfedezték, hogy az elbeszélést nyitni, zárni nem igazán tudó Tersánszky művei nem az esztétikai közleményegész utólag felismert teljességével hatnak, de az alakítás eszköztelenségének pusztá tudomásulvétele nem engedte kilépni ezt a regényírást a „realizmus” sivár építésű ketrecéből. Tersánszky írói helyét Vargha Kálmán így Móricz és Krúdy⁵, Pomogáts Béla pedig inkább Tamási⁶ közelségében próbálta meg kijelölni.

Nem gondoljuk persze, hogy Tersánszky műveinek bármi köze volna is a modern fragmentaritáshoz, a nyitott lezárású epikai formákhoz – azt azon-

ban igen, hogy a művek értelmezésében szemernyi sem jutunk előbbre, amíg felül nem vizsgáljuk a regényt leképezés- és visszatükrözésvű alakulatként értelmező eljárásainkat, s nem fordítjuk figyelmünket Tersánszky *nyelvművészete* felé. Igaz, az epikai nyelv eszközteleensége olyannyira elszoktatta az értelmezőt a műbeli világábrázolás következmény mivoltának poétikai evidenciájától, hogy olykor az európai esztétikumfelfogás alapszempontjairól is hajlamos megfeledkezni. Így azután nem arra keresi a választ, mi idézi elő az ún. befogadói „megszólítotttságot”, a *verweile doch* állapotát, – amely nem egykönnyen szabadul a *Kakuk Marci* előadásmódjának „nyíltszíni varázslatától”⁷ –, hanem az ábrázolás valamiféle normatív „hitelességére”, „fiktív teljességére”, vagy annak „társadalomkritikai következetességére” szögezi a tekintetét. Először alighanem Bodnár György Tersánszky-tanulmánya nyitott utat e próza *belső* értékei felé, de a magyar regénykritika – valljuk be – máig nem került birtokába olyan poétikai eszköztárnak, amely alkalmas volna az epikai mű *nyelvi* közleményként való leírására és értékelésére. Ha tehát azt állítjuk, hogy Tersánszky méltányos recepciójának maga az a kritika és irodalomtörténetírás áll az útjában, amelynek éppen e recepció elősegítése volna a feladata, akkor ez az állítás értelemszerűen tartalmazza azt a feltételezést is, hogy *van* a Tersánszky-regénynek (s elsősorban is a *Kakuk Marcinak*) valami olyan titka, amely – másfajta kritikai megközelítésmóddal – mint a nem-ábrázoló esztétikai hatás egyik formája válhat hozzáférhetővé.

ÉLŐBESZÉD, HATÁS, IRODALMISÁG

Ha nem felekezünk meg arról, hogy az epikai mű is *nyelvművészeti*, *beszédművészeti* alkotás, akkor azt is tudnunk kell, hogy a művek *nyelvi* megformáltsága, e megformáltság mikéntje (modalitása) elvontabb világértelmezést rejt magában, mint a *nyelvi* közlemény szemantikai jelentése. Ebben az absztrakt világszemléletben a nyelvsemantikai jel-jelentett viszony elvi deformálhatóságán túl, tehát a legtisztább alakban nyilatkozik meg minden műalkotás jellegadó, a jelentés összes rétegeit átfogó és meghatározó üzenete: mégpedig a műben önmagát így inszcenírozó szubjektumnak a léthez való viszonya. Minthogy ez az üzenet nem feltétlenül tudatos megformáltságú, a benne kifejeződő világviszonyt az alkotó gyakran nem is reflektálja, sőt nem is képes mindig reflektálni. Ezért ez – a léthez való legelvontabb viszonyt kifejező – üzenet a jelrendszeren keresztül többet is, mást is közvetíthet, mint amit az alkotó mondani szándékozott, vagy mondani tudott volna. Ebben a képletben oldódik fel egyébként az ez ellentmondás is, amelyet éppen a világkép összetettségét elsődleges esztétikai kritériummá emelő ítélkezés nem képes áthidalni (ld. Tarján Tamás fentebb idézett, önellentmondó érvelésmódját).

Mármost, ha nem vitatjuk is Riffaterre ismert tetelét, mely szerint esztétikai jelentést csak poétikai kódoltságú nyelv hozhat létre, illetve, hogy

az irodalmi szöveg épp ezáltal mindig önmaga teremti meg a saját jelöltjét; ez a tétel önmagában nem alkalmas arra, hogy egyértelművé tehetné a művészi nyelv (a poétikai kódoltságú szöveg) és a mindennapi nyelv, az élőbeszédi formák közötti határokat. Az irodalomtudomány Mukařovský óta – szintaktikai, szóhasználati s egyéb stílusi eltéréseket elemezve – különféle kontrasztív eljárásokkal próbálja e kétféle nyelvhasználat különbségeit megvilágítani. Az e tekintetben legmesszebb jutott strukturális stílusanalízissel⁸ szemben újabban – hatásesztétikai indíttatással – Stanley Fish képviseli azt a nézetet, hogy az esztétikai befogadás időben lezajló („kinetikus”) folyamatában az olvasó tulajdonképpen nem hajt végre ilyen kontrasztív-eltválasztó értelmezésműveleteket, nem különbözteti meg egymástól az irodalmi–művészi, illetve a köznyelvi hatásimpulzusokat. A műben minden nyelvi tény egyformán hat, így azután nincs értelme Riffaterre módjára elvi hatáskülönbségek után nyomozni, hiszen a szövegben mindig *történik* valami elemzésre méltó. A művészi szövegnek nincs nem–szignifikáns összetevője, a műalkotásban tehát *minden* hatáselem *művészi* hatáselem. Köznyelvi és művészi szöveg (s ez utóbbi nyilvánvalóan éppúgy lehet eszköztelen élőbeszédi megformáltságú, mint a köznyelvi közlés) különbségeinek megállapítására Stanley Fish szerint nincs egyéb eszközünk, mint az olvasói reakció maga (Reader–Response) és pedig abban a talán globalizáló, ám mélyen funkcionális értelemben, hogy minden stilisztikai tény ennek a reakciónak a ténye, azaz, bármely szöveg irodalmi–stilisztikai mivolta *felől* csak az olvasóban kiváltott hatás minősége dönthet. Egyedül ez az instancia mondja meg, stilisztikai vagy pusztán nyelvi közleménnyel van-e dolgunk. Ilyen összefüggések rendszerében állítja végül Fish, hogy amit egy kijelentés, egy közlemény (a befogadóban) előidézt, az maga a *közlemény jelentése*⁹.

Innen nézve érthetővé válik az is, hogy miért maradt éppen a regény–nyelv literaritásának kérdése az egyik legelhanyagoltabb, egyszersmind a legmegoldatlanabb fejezete a regényelméleteknek. Tárgyunkban Rónay László monográfiája¹⁰ lehetne iskolapéldája annak, hogyan kerül át a hangsúly a Tersánszky–regények társadalomkritikai komponensére annak következtében, hogy a szerző kimondatlanul is a nyelv *látható* stilisztikai megformáltságát tekinti az esztétikai kód kritériumának, s az élőbeszédi narrációnak csak az életvalóságra vonatkoztatva tulajdonít „esztétikai” funkciót. A devianciaelméletek ilyenfajta érvényesülése azután eltorzítja magát a művekről adott értelmezést is: a Tersánszky–regények többségének szemantikai jelentésszerkezete ugyanis nem a társadalomra vonatkoztatva formálódik meg. A képmutatásra épülő társadalom romlottsága eleve tételezett mozzanata a regény értékszerkezetének, amolyan axiomatikus adottság, mely inkább kiindulópontja, mintsem bizonyításra–bemutatásra szoruló elve a jelentésképzésnek. Az esztétikai intenciók nem az e képmutatást leleplező (kritikai) magatartásokhoz sugallnak identifikációs mintákat: a társadalom romlottsága Tersánszkyknál nem problematizált jelensége a műbeli életvalóságnak. Ezért tehát azt mondhatjuk, a Tersánszky–regények epikai megformáltsága *maga* tartalmaz olyan poétikai útmutatásokat, amelyek az esztéti-

kai kommunikáció fenntarthatósága érdekében határokat szabnak az értelmezés tetszőlegességének. Ezek legfontosabbika éppen az, hogy a műbéli jelhasználat rendre felfüggeszti a világszerű realitást a regényalakok tapasztalat- és cselekvéstereként megjelenítő, s az e viszonyt nem tematizáló epikai *ábrázolás* – illetve az élőbeszédhez közel álló, „eszköztelen” *előadás-mód* természetszerűnek érzett kapcsolatát. Más szóval: ezt az automatikusnak tartott kapcsolatot magát mutatja problematikusnak. Ami azt is jelenti, hogy az élőbeszédi előadásmód nem válik minden további nélkül közvetítőjévé annak az erkölcsi–létfilozófiai szemléletnek, amely a világot szerves egésként, minden részmozzanatot meghatározó szerkezetként értelmezi. A *Vadregény* utószava explicált alakban is utal erre a felfüggesztett evidenciára: „A véletlenek zűrzavarát figyelni lehet, de szabályt kiépíteni belőle szintén ezeret lehet kinek–kinek lelkülete, sejtelme, rémledezései, álmai, sóvárgásai, szeszélyei szerint.” Ez – a Tersánszky-irodalomban egyébként szélteben citált kijelentés – minden nyilvánvaló sugallata ellenére sem tudta arra késztetni a kutatókat, hogy legalább egyszer szembesítsék az író epikai alkotásmódjával. Ha ugyanis a realiztikusnak tartott közlésmód nem társul tisztán realiztikus regényvilágokkal, akkor nyilvánvalóan arról van szó, hogy a (kauzális világábrázolású) klasszikus epika szemléletmódja és a konkrét műben érvényesülő elbeszélői világkép között is hiányoznak a megfelelések. Nem véletlen ezért, hogy – az angolszász poétikában szokásos megkülönböztetéssel élve¹¹ – Tersánszky epikáját olyan művek alkotják, amelyek nem tisztán *novel*–, de nem is igazán *romance*–szerűek. Ami elsősorban arra vezethető vissza, hogy a *novel* poétikája lényegénél fogva alkalmatlan az elbeszélői világképben ilymódon kitüntetett – az egészelvű rendszereket destabilizáló – *véletlen* integrálására. Tersánszky azonban ábrázoiáselvi okokból nem utasította el a klasszikus polgári epika alapmodelljét: „...nekem nem módszerem – írja éppen a *Kakuk Marciról* – a vakmerő kiagyaltás. A képzeletem nagyon is a realitásba ragad. Hát csodálkoztam rajta, hogy úgy teremtek meg egy embert, hogy nem tudom urát adni magamnak sem, hogy hol csíptem föl.”¹² Azaz, mivel így a hősök tapasztalat- és cselekvéstere nála is a *világszerű* realitás maradt, s mert fabuláló hajlama – Jókaival ellentétben – sokkal inkább a talált, mint a kitalált anyaghoz¹³ kötötte, a románcoshoz közelebb álló szemléletmóddal mégis *novel*–szerű regények alkotására törekedett. E képleten belül a hangsúlyok aszerint változnak, hogy a véletlen sorsmeghatározó jelleggel szól-e bele a hősök életébe, vagy pedig csak a ...–bonyolítás technikái szintjén kap szerepet. A *margarétás dal* az egyik póluson így a románcosságot, míg a *Viszontlátásra, drága* vagy *Rossz szomszédok* a másikon a *novel*–szerűséget teszi jobban láthatóvá. A *Kakuk Marcit* az közelíti a románcosság felé, hogy ez a mű a véletlen elvét értelmezési kódként eleve magában foglaló kóperegény műfajmintájával dolgozik.

Mindezek tudatában ajánlatos tehát fenntartásokkal kezelnünk a Tersánszky-regény jelrendszerének ún. valóságábrázoló funkcióját. Mert persze nem arról van szó, mintha az irodalmi szövegjelentés komplex rendszeréből hiányoznának ezek a tényezők, hanem inkább arról, hogy szerepük túlhang-

súlyozásával éppen Tersánszky epikájának jellegadó sajátosságait téveszthetjük szem elől.

Valamely összefüggésben az írónak szinte minden kritikusa kiemeli a történetmondó mesélés, a tiszta epikaiság nyomatékos jelenlétét: „Ő a szó eredeti értelmében elbeszél, mesél – írja Bodnár György. – S hogy még jobban megszabaduljon az irodalom művészi eszközeitől, a közvetítő szerepet is csak rövid ideig vállalja: mihelyt lehet, átadja a szót hősenek, s ettől kezdve az előadás egyes szám első személyű – tehát a lehető legegyszerűbb.”¹⁴ És valóban, Tersánszky alkotói világképében kitüntetett helye van a világ történetyszerű értelmezésének. Bármely tény, esemény, tulajdonság stb. csak akkor válik hozzáférhetővé, illetve ezek jelentése akkor válik közölhetővé – jól mutatják ezt még a *Nagy árnyakról bizalmasan* portréi is! –, ha történetyszerűen elmesélhetőnek bizonyulnak. Annak példája ez, amikor a mesélő epikaiság Tersánszky-nál nemcsak azonosítódik az irodalmisággal, de egyáltalán, a nyelvi közölhetőség gyakorlati kritériumává lép elő. Úgy is mondhatnánk, Tersánszky poétikájában (s tágabb értelemben: jelszemléletében) a történet és a történet/elbeszélés között nem csupán hemeneutikai viszony áll fenn (az elbeszélés a történetet, a történet pedig a történetet értelmezi), hanem *ontológiai* is, éspedig a Stierle adta *Fundierungsrelation*-nal¹⁵ ellentétes értelemben: nem a történet (esemény) alapozza meg a történetet, hanem fordítva, a történet léte a „történetesíthetőségnek”, azaz, az elbeszélhetőségnek lesz a függvénye. Csak az a történet, tény és esemény létezik, amelyik elbeszélhető. És persze ellenkezőleg is, ami nem elbeszélhető, annak nincs (epikai) léte, vagyis: a műben megjelenülő tény csak az elbeszélés által *van*. S minthogy az elbeszélés nem irányulhat annak ábrázolására, ami csak az elbeszélésben nyeri el létét, így maga az elbeszélés válik az ábrázolás „tárgyává”. Ha lehetne ilyet mondanunk, az olvasónak elsősorban a mesélést, a mesélés *módját és aspektusát* kell értelmeznie, s csak ennek részeként az epikai világ így láthatóvá váló tényeit. Így válik itt a Stanley Fish-féle hatás a mű jelentésévé.

A mesélésnek ez az onnipotenciája Tersánszky-nál tehát értelemszerűen nem a neki alárendelt világok le- és utánképzésére, „megrajzolására” vagy „ábrázolására” vonatkozik. Közvetve inkább azt az *aspektust* tárgyasítja, amely a mesélés módját, modalitását ily módon poétikailag indokolja meg. Egyik legjellegzetesebb példája ennek az eljárásnak a *Legenda a nyúl-paprikáról* kizárólag fatális véletlenek összjátékával elbeszélte csúcsepizódja:

„Mert hiszen Paprikás nyomában ott rohant a vizsla, ciholva, havat túrva. És pont arra a pontra, ahol a kutyának az országotat keresztezni kellett, a hintó is egyidőben ért oda.

Nohát, egy hivatalos vadászkutya, hajtás közben, pláne, a fenét is törődik egy urasági hintóval. A vizsla iramodtában vett egy kis kanyart, hogy éppen neki ne menjen a hintó lovainak. De bizony okvetlenül előttük akart átjutni az országúton. És sikerült is neki! Azaz hogy!...

Hajszálnyira a két nemes, toporzékoló paripa előtt rontott el a vizsla.

A két paripa nagyot horkant, nagyot vetett csójtáros fején. De ezzel kész is lett volna az incidens. Hanem az a ronda póráz, a vizsla nyakában, ahogy ide-oda csapkodott, hát mikor már a vizsla túl lett volna a balszélső lovon is, a póráz, csapp! Rácsapott és rátekeredett a ló mellső lábára. Csak egy szempillantás felére. Már ki is tekeredett.

De ez elég volt a szörnyű balesetre!

A vizsla a rántástól rögtön a lovak alá, a hintó alá került. A két ló rögtön égnek ágaskodott. A balsó balra ugrott meg, a másik előre rontott.

A kocsis hiába volt már elkészülve a bakon erre a kutyakomédiára! Keze zsibbadt volt: már a gyeplő állandó szorításáról. És a ló mindig csak látszólag enged erő pehnya csak neki!

A hintó megvadult lovai, szóla, akkorát rántottak a gyeplőn, hogy a kocsis azon nyomban fejjel előre zuhant a bakról. Szerencse, hogy nem a lovak közé. Balról, oldalt zuhant a fagyos országútra fejjel. A keze merevgörcsben tartotta még mindig a gyeplőt. Hát a gyeplőn a két nekibokrosodott paripa ott hurcolta még a kocsist az üvegszilánk felületű országúton, vérében fröcskölődve egy darabig... Ó, iszonyat!

Ó! Isonyat! Ott maradt a kocsis vérben aztán. És ott maradt az országúton a sérüléseit nyaldosó, panaszosan vonító vizsla is.

A hintó ezalatt rémes vágatában rohant tovább az országúton, megháborodott táltosaival. És benne az idegbeteg grófkisasszony!

Á, rémület dermedtsége!

A grófkisasszony tágra nyílt szemgolyója lencséjére még lefényképeződtek az ágaskodó, előrerontó lovak és a zuhanó kocsis... Dee aztán már a fékevesztve tovaszárguldo hintóban egy szegény, ájult nő feküdt."

A kisregényben gondosan előkészített jelenet (a babonás kocsis előre sejti a bajt, a nyúl varjakat lát, ami „rossz ómen, nyúlbabona szerint”, a kutya szintén komikus hiba következtében kerül szabadjárá) klasszikus esete az egymástól független véletlenek láncreakciója nyomán bekövetkező történésnek: a baleset pillanatában három cselekményszál találkozik össze. Úgy azonban, hogy találkozásuknak nincs immanens jelentése: ez az esemény nem megjelenít valamit, hanem egyfajta nyelvi realizált látásmód következménye. Következmény, hiszen jelentéssel való „elláthatósága” a várhatóság és a véletlenszerűség összjátékát irányító elbeszélés összetett hangszerelésétől függ. (A baleset itt „kutyakomédia”, a „paripa”, „táltos” a komikus túlzás mesei formáját idézik, az „Ó, iszonyat” ilyen szövegösszefüggésben a komikus ismétlődésnek minősül.) A befogadó ezért itt elsősorban nem a jelenet „realitását” biztosító világszerű fikció jelzéseire, arányaira („a balsó balra ugrott meg, a másik előre rontott.”, „...előre zuhant a bakról. Szerencse, hogy nem a lovak közé. Balról, oldalt zuhant...” stb.) figyel, nem az ábrázolt világra kíváncsi, hanem az előadásnak azokra a modális impulzusaira, amelyek az értelmezési útmutatást tartalmazzák. S ha ez a modális összhatás a nevetés fölényét hívja életre, akkor arról van szó, hogy a mű az ilyen tragikomikus véletleneket a világ rendjének groteszk tökéletlenségére, fatális kiszámíthatatlanságára vezeti vissza. Jelentésintenciója ezért olyan identi-

fikációs mintát sugall, amely az emberi kontroll alá nem vonható erőkkal szemben csak az azoktól valamilyen módon (iti: komikus–ironikus eszközökkel) függetlenedni képes magatartást tekintti értelmesnek.

Mindez az előbeszédi előadás eszköztelenségével megy végbe – pontosabban úgy, hogy a szöveg alakítottsága a köznyelvi alakítottság közelében marad. Azaz, a „látott” jelenet annak ellenére is *esztétikailag* értelmezett alakban zajlik le előttünk, hogy az esztétikai hatást a szöveg devianciaelméleti értelemben vett *irodalmisságának* (képszerűség, metaforikusság stb.) tulajdonítanánk. Ami végeredményben annak közvetett bizonyítéka, hogy az eszköztelen–előbeszédi elbeszélés Tersánszky-nál nem kötődik az „objektíven” láttató, realiztikus–denotatív ábrázoláshoz, illetve, hogy a magát nyelvileg inszcenírozó látásmód a fabulálás formái tökélyében realizálódva esztétikai hatást tud kelteni. Azaz, a nyelvileg „eszköztelen” szöveget e komplex hatása következtében irodalmi érvényességűnek ismerjük el. Vagyis a jelenet hatását *jelentésként* értelmezve, ilyen szemléletmódot közvetítő szövegnek, amely szerint a világtapasztalat ilyen konkretizációjával szemközt a szöveg modalitásában megfogalmazott szemléleti–világviszonybeli pozíciót kell elfoglalnunk.

A SZABÁLYTALAN ÉLET MINT IDENTITÁSFORMA

Ha nem értjük szándékosan félre Tersánszky sokszor hangoztatott „irodalomellenességét” – mely (ha részben bizonyára az olvasottsághiány rekonpenzációjának tudható is be) inkább a Nyugat környékén tenyésző modorosságnak szólt –, akkor már az eddigiekből is levonhatjuk a következtetést: Tersánszky elbeszélői eszköztelensége egészében a közlésmód egyszerűsítésének *literarizált* formáját jelenti. A tiszta mesélés, a románcosság és a preformált műfaji modellek alkalmazása szól elsősorban emellett. Van ugyanis a magyar epikának egy hasonló, némileg később jelentkező hulláma, amely az egyszerűsített közlésnek éppen ellentétes formáihoz nyúlt, és a *deliterarizáció* útjára lépve a szociográfia műfajának felvirágoztatására törekedett. Nem állítjuk, hogy az irodalmi szociográfia, vagy a szociografikus irodalmi módszer nem teremtett volna emlékezetes hősöket – sőt, Illyés kezén a személyes epikai vallomástételre is alkalmasnak bizonyult. Az azonban a regényes/fikciós alakítás természetéből adódóan könnyen belátható, hogy a keresetlenség, a közvetlenség írói stratégiájának literarizációs változata a személyiségábrázolás jóval nagyobb szabadságát képes biztosítani, mint a denotáció elvét követő szociografizmus. (A szociografikus mű – minthogy kijelentései mindig a valóság valamely körülhatárolható szeptere vonatkoznak – szükségszerűen korlátozza, szűkíti a személyiségteremtésnek a műfajban megvalósítható irodalmi eljárásait.)

Tersánszky hősei általában nem bonyolódnak nagy ügyekbe, nem kerülnek igazán mély konfliktusba a környezetükkel. Valahogy persze nincs is módjuk ilyen konfrontációkra. Nemcsak azért, mert a környezet, a társada-

lom értékhiányos berendezkedését igazából nem is explicálja ez az epika, hanem mert Tersánszky hősei szituáltságukból következően sem válhatnak szociális konfliktusok részeseivé. Inkább az elbeszélés *mesei* struktúrájában elfoglalt helyük (nemegyszer epikai őshelyzetek) az alakjukhoz kapcsolt jelentésképzés kiindulópontja. És ez a primer *irodalmi* szituáltság – az egyszerűsítő, a csak fabulálásra hagyatkozó epikai világépítés következtében – nem könnyen egyeztethető össze a nem-szukcesszív felépítettségű életvalóság poétikai „létrehozásával”. Mert Tersánszky regényalakjai egy kicsit mindig produktumai is a realizmus korszakáig Európa-szerre közkedvelt irodalmi alaphelyzeteknek. A levelezési szituáció tipikusan szentimentalista vallomásképlet kifejezője (*Vizionlátásra, drága...*), Natasa Gajdarova helyzete (*A margarétás dal*) éppúgy ismert romantikus irodalmi pattern, mint *A céda a szűz* morálpáradoxont célzó, kontrasztív alakformálása. De Buzikán Mátyás vagy Kakuk Marci portréjában hasonlóképpen tetemes részük van nemcsak az elbeszélőműfaj, de a hősábrázolás bizonyos őstípusainak is, míg a *Legenda a nyúlpaprikásról* Gázsija egyenes leszármazottja a népmesék szegényemberének. Ezért is nevezi őket a kritika előszeretettel határhelyzetben élő figuráknak – már inkább egy olyan esztétikai normarendszer képviselésében, amely az elbeszélés románcos-irodalmi alakítottsága helyett a szociális diszkurzusformák kialakította életvalóságot tekinti az epika adekvát világának.

Itt mégis ama kettősség ismétlődik meg, amelyre a Tersánszky-regény kevert típusú felhasználata kapcsán utaltunk. Minthogy Tersánszky hősalkotása félreismerhetetlenül a realizmus előtti elbeszéléstradíció műfajimmanens mintáira támaszkodik (faun, nimfa, szatír, kópé, pikaró, szegényember, sőt, állatmesék hősei), regényalakjai az epikai struktúra hangsúlyosan *irodalmi* komponensének tekinthetők. A másik szubsztanciális regényalkotó tényező, a tér, a világmetszet azonban jellegzetesen *realisztikus* (novel-szerű) alkotóeleme ennek az epikának. S mivel Tersánszky időkezelése voltaképpen semleges a jelentésképzés szempontjából, hős és világa között nem csak a kívül- és szembenállás következtében, hanem gyakran poétikai értelemben is feszültség keletkezik. Ahol ezt a feszültséget a mű fabuláló alapszerkezete a románcos jelleg javára oldani tudja, értelemszerűen ott tűnnek fel Tersánszky emlékezetesebb regényalakjai (Kakuk Marci, Soma, Natasa Gajdarova, Buzikán Mátyás, Gázsí, Mike Pál).

Tersánszky túlfentől összetettnek nem mondható gondolatvilágából ráadásul teljes mértékben hiányzott az individuálkrízisnek az a létszemléleti dilemmája, amellyel kora európai, s részint magyar irodalma is szemben találta magát. Vagyis éppen azok a krízisimpulzusok, amelyek Joyce, Musil vagy Thomas Mann módjára a polgári identitásválságra választ keresve tudták volna újraértelmezni és új jelentéssel ellátni az olyan műfajimmanens (irodalmi) alaktípusokat, mint amelyenekért az *Ulysses*, *A tulajdonságok nélküli ember*, a *Doktor Faustus*, vagy a *Krull* is a tradícióhoz folyamodott. Tersánszky figurái is identitásukat őrzik, védik, vagy teremtik meg az osztályrészükül jutott világ ellenében, de oly messze távolodva az európai

individuumszemlélet újjáalakulásának centrumától, hogy az ő regényeit még e válságtudat regionális megjelenésmódjára adott válaszokként sem olvashatnánk, mint Kosztolányit, s talán Krúdyt vagy Németh Lászlót. Ilyen kérdésekre egyszerűen nem nyílik fel e művek világa, hiszen nem is rájuk adott feleletekként íródtak. E regények hősei nem is szembesülnek azzal a kérdéssel, hogy vajon van-e még kontinuitás a századforduló értékválságát átélt személyiség lehetséges önmegalkotásformái között, aminthogy írójukat sem igen gyötörhette a kétely a nem-reflektált mesélés hagyományából vett figurák *poétikai* újraszituálása dolgában.

Mivel a történetyszerű elbeszélés Tersánszky poétikájában olyan kitüntetett helyet foglal el, hogy műveinek többsége a meseszerűen realizált történeten keresztül férhető hozzá, érthető, hogy regényei világát is történetyszerűen megjeleníthető hősök népesítik be. Ez nemcsak abból következik, hogy hősmoelljeit ösztönösen is a műfajhagyomány cselekményes alakzataiból választja (kóperegény, románcos történet stb.), hanem abból is, hogy a hős kilétéről mindenekelőtt annak élettörténete, vagy a személyéhez kötődő kalandok, epizódok közölnek minden érdemlegeset. Azaz, a mű epikai világképe az önmegvalósítás és identitásképzés történetyszerű formáját ismeri el esődlegesnek. Ami jellegzetesen 19. századi eredete szerint pedig fejlődésregényi értelmezésű individuumfelfogásra vallana, ha az időbeliségnek a alakiból alakivé válás értelmében volna szerepe Tersánszky regényírásában. De erről nincse: szó: nem az idő folyása, hanem a történetek egymásutánja alakítja az emberek életét.

Natasának például a von Thallódyval való találkozás pillanatától kezdve egy történet nyitó- és végpontjai között nyílik esélye olyan identitás megszerzésére, amelynek a létét a környező világ nem valószínűsíthette: „*Egyszerre tisztán éreztem, hogy ő az egyetlen ember életemben, aki mellett nézni sem tudok más férfira. Aki olyan, mint amilyennel egyszer találkozunk az életünkben, mint ahogy azt regényekben olvastam.*” (*A margarétás dal*) Az identitásszerzés jellegzetesen véletlen kínálta lehetőség azután hasonlóképp, egy véletlen történés alakjában tűnik el az életéből. Amikor végre a háború minden viszontagsága ellenére újra megtalálhatnák egymást, Pesten már csak a hadnagy halálhíre várja Natasát. Az önmegvalósítás ezért nem elsősorban a jellem elmozdulásával megy végbe, noha ilyen változások több hősénél is megfigyelhetők (Nela, Natasa, Buzikán Mátyás). Sokkal inkább egy főbb vonásaiban már előre bemutatott figura kalandjai, az epizódokban megjelenített viselkedése rajzolja elénk az immár teljesebb – de nem temporálisan kiteljesített – jellemképet. A nem változó, csak „viselkedő” hősök – mint amilyen Kakuk Marci is – a környezettel szemben a maguk nehezen meghatározható identitását védmezik. Kakuk Marci talán a legkevésbé kötött helyzetű valamennyi közül, egyszersmind a Tersánszky-hősök közös tulajdonságát is megtestesítő figura, akiben nemcsak társai prototípusát figyelhetjük meg¹⁶, hanem legtisztább alakban azt is, hogy az identitás kérdése, mint e művek fő világértelmező paradigmája, milyen rendkívüli mértékben összpontosul az erkölcsi dimenzióra, a világhoz való viszony

morális összetevőire. Azt is mondhatjuk, ennek az alapviszonynak Tersánszknál mindenekelőtt (vagy csaknem kizárólag) erkölcsi jelentése van.

Megfigyelhettük ugyan már Natasa tragikumában is a sorsalakító történet századikadik értelmezését: a véletlen végül is attól a lehetőségtől fosztja meg a hősnőt, hogy megfordítsa a látszatot, vagyis, hogy helyreállítva a céda-lét elfedte valóságos értékrendet, reális jelentést adhasson az életének. Ez a nagy pályát befutott, romantikus eredetű *Sein/Schein*-problematika tulajdonképpen minden Tersánszky-regényben *erkölcsi* alakot ölt, és azért válhat az identitáskérdés elsődleges hordozójává, mert a *Sein/Schein* ügyében való döntés többnyire nem áll hőseik hatalmában. Vagy, mert tragikus véletlenek veszik ki kezükből a szabad döntés, s vele a tiszta identitás lehetőségét – vagy pedig, mert tudatosan is másképp értelmezik az erkölcsi értékeknek azt a rendszerét, melynek a „rendesen tisztálkodó társadalom” az instanciája. A látszat/való-paradoxon Tersánszknál azonban mindig úgy oldódik fel, hogy végül mégis ezek a szabálytalan életek rendelkeznek az identitásteremtés lehetőségével. Téved itt még az érzékeny tollú Illés Endre is, amikor azt írja, „Kakuk Marci s a többiek, társai és társnői, az elnyomorodás elől menekülve valami fontosat megmentettek: az élet szeretetét, önmaguk szeretetét. De nagy árat fizettek érte. Minden tagjuk és minden szervük annyira csak a menekülés és az élvezet törvényeit ismeri már, hogy végleg kiestek minden igazibb rendből.”¹⁷

Pusztán, mert a látszat és való ellentmondásának feloldására a társadalom közegében nem kerülhet sor, még nem minden Tersánszky-hős hull ki az „igazibb rendből”. Kakuk Marci, az „édeni csirkefogó” – Somával ellentétben – nem igazi kóperegény-figura, akit azért ne lehetne erkölcsi mércékkel megítélni, mert létfenntartása érdekében kényszerül áthágni a morális törvényeket. Kalandjai éppenséggel nem az erkölcsi értékek viszonylagosítását szemléltetik, hanem az erkölcsi értékrend társadalmi rögzítettségének képtelenségét. Az ő életformája egyenes tagadása az erkölcs társadalmi szerkularizációjának. Mivel a társadalom mindig korrupt, képmutató és amorális, vele szemben csak a „szabálytalan” életforma őrizheti meg a maga erkölcsi integritását. Kakuk Marci kalandjai sokkal inkább azt sugallják, hogy ha az erkölcsi értékek szerkezete az amorális társadalomhoz rögzített alakjában működőképes marad, akkor az identitás csak úgy tartható fenn, ha annak a társadalmon kívül keressük a kritériumait. Ezért merészkedik (nem csak kényszerül) – a földrajzi helyváltoztatáson túl – *erkölcsszemléleti* értelemben is a kaland szabálytalan, amorf, bizonytalan világába. Mert ott „fel vannak függesztve azok a feltételezetségek és kötöttségek, amelyek uralma alatt a megszokott élet áll.”¹⁸ Azaz, a társadalom kínálta teljesség nem azonos az élet teljességével.

A „hipokrizis társadalmában” működő erkölcsi értékrend viszonylagosságát Tersánszky közvetve azzal teszi láthatóvá, hogy hőseinek egész habitusában a *természetinek* a jelentését erősíti fel. (Még komikus értelemben is, hiszen a szoknyákat előszeretettel emelgető Marcit mindig a férfi–nő viszony természetességének érve védi.) Mert azok az életmozzanatok, amelyeket

Kakuk Marci felértékel – igazából a természeti létszükségletek körébe tartoznak. (Ide értve Marci kamaszos-naiv vágyait, igényeit is.) Ezen a szinten túl már minden inkább járulékos értéknek minősül: „*Mit is kezdjek már egyebet? Egy grófnak sincs jobb dolga, mint nekem volt azontúl ottan. Csak Jánoskára volt a dolgom vigyázni. Más semmit. Legfeljebb unalomból segítettem ezt-azt a Kasos-családnak.*”

Ha tehát az adott körülmények között az életteljesség valamely formája, mint az emberi identitás feltétele – részben, vagy egészben, de – csak a társadalmon kívül valósítható meg, akkor érthető az is, hogy a *Kakuk Marci* mögött megformálódó létszemlélet a társadalmi erkölcsre vonatkoztatva relativisztikus lesz. S minthogy Tersánszky világképében a világ erkölcsi kategóriákon keresztül közelíthető meg, az író a társadalmon kívüli önmegvalósítás „színhelyét” – jó szemmel veszi észre ezt a jelenséget Rónay László¹⁹ – emberi/erkölcsi mértékkel látja el. S amennyiben ez az elbeszélői létértelmezés csak azokat az erkölcsi értékeket ismeri el abszolútnak, amelyeket a természetből tart levezethetőnek, belátható, hogy a „natúrális ember” és természet kapcsolata feltétlenül morális értékmozzanatot nyer. Azaz, Tersánszky hősei nem menekülnek a természetbe, és nem is mitizálják azt, hanem erkölcsi integritásuk fenntarthatóságának szféráját ismerik fel benne.

Utaltunk már rá, hogy a Tersánszky-regények befogadását alapvetően meghatározó fabuláló történetyszerűség szemléletmódja az epikai elbeszélés realizmus előtti hagyományából származik. Illetve, hogy a hősök műbeli megjelenésének poétikai szabályai – a mese epikai világképének megfelelően – az emberi élet jelentése *elmondhatóságának* elvéből vezethetők le, s mint ilyenek, szintén múlt századi tradíció részét képezik. Tersánszky azonban nem tartozott azok közé az alkotók közé, akik a klasszikus epikai világképek válsága idején az innovatív átértelmezés szándékával nyúltak volna a műfaj hagyományos eszköztárához. Az ő esztétikai nézetei nem tételeztek szoros összefüggést a műbeli üzenet korszerűsége és a mindenkorai jelrendszer megújításának követelménye között. A világszemléletében tapasztalható relativizmus ugyanis nem a világegész újraértelmezését kikényszerítő századfordulós értékválság terméke, amely – az individuum „transzcendentális hajléktalanságának” élményével szemközt – kérdésessé tette a sors régi módon való elbeszélhetőségét. Mivel a viszonylagosság elve Tersánszky-nál elsősorban az amorális berendezkedésű társadalomra, illetve az (erkölcsi) identitás megvalósítására vonatkoztatva artikulálódott, ennek az élménynek a közölhetősége nem követelte meg a hagyományos (metonimikus) elbeszélésképletek dekonstrukcióját. A meseszerű elbeszélés világképe nála így csak olyan személyiségek megjelenítésére volt alkalmas, akik sorsuk dilemmáit a Sein/Schein jegyében alapvetően erkölcsi kérdésként élték át. Az ilyen elbeszélésmód a világgal (a társadalommal) még olyan centrált, hagyományos integritásukat őrző személyiségeket állít szembe, akiknek – jól mutatja ezt az analitikus lélekábrázolás – a metafizikai pozícióját nem rendítette meg a 20. századi világtapasztalat. A fabuláló történetmondás artistikuma így – a denotatív-ábrázoló közegtől eltávolodva – szabadon érvényesül ugyan, ám létszemléleti járulékaik egyúttal korlátozóak is a századvég olvasójával való dialógus teremtés lehetőségét.

Jegyzetek

1. MÓRICZ Zsigmond: *Tersánszky*. Nyugat 1922. dec. 1.
2. SCHÖPFLIN Aladár: *Tersánszky*. Nyugat 1926. I. 754.1.
3. Ld. NÉMETH László: *Két nemzedék*. Bp. 1970. 160.1.
4. TARJÁN Tamás: *Az egyes szám első személyű előadásmód Tersánszky regényeiben* In: (Kabdebó I., szerk.): *Valóság és varázslat*. Bp. 1979. 206.1.
5. Vö.: *A magyar irodalom története V.*, Bp. 1965. 389–399.1.
6. POMOGÁTS Béla: *Az újabb magyar irodalom*. Bp. 1982. 254–256.1
7. BODNÁR György: *Törvénykeresők*. Bp. 1976. 122.1.
8. Vö.: M. RIFFATERRE: *Strukturelle Stilistik* München 1973.
9. Stanley FISH: *Literatur im Leser: Affektive Stilistik* In: (R. Warning. Hrsg.): *Rezeptionsästhetik*. München 1975. 196–227.1.
10. RÓNAY László: *Tersánszky Józsi Jenő*. Bp. 1983.
11. Vö.: R. WELLEK – A. WARREN: *Az irodalom elmélete*. Bp. 1972. 326–327.1.
12. TERSÁNSZKY Józsi Jenő: *Kakuk Marciról*. Nyugat 1933. II. 590.1.
13. „Stoffindung” és „Stofferfindung” különbségét Ermatinger nyomán ld.: Oskar WALZEL: *Gehalt und Gestalt im Kunstwerk des Dichters*. Berlin 1923. 165–177.1.
14. BODNÁR i. m. 121.1.
15. Vö.: Karlheinz STIERLE: *Text als Handlung*. München 1975. 50.1.
16. Ld.: BODNÁR i. m. 108–109.1.
17. ILLÉS Endre: *Krétarajzok*. Bp. 1970 (2). 327.1.
18. Hans-Georg GADAMER: *Wahrheit und Methode*. Tübingen 1975 (4). 65.1.
19. Ld. RÓNAY i. m. 212.1.

ELBESZÉLŐI ELJÁRÁSOK TERSÁNSZKY REGÉNYEIBEN

Harkai Vass Éva

A Magyar Nyelv, Irodalom és Hungarológiai Kutatások Intézete, Újvidék

Közlésre elfogadva: 1989. március 17.

1916-ban jelenik meg a Nyugatban az Ignotus biztatására megírt mű, a *Viszontlátásra, drága...* című Tersánszky-regény, amelyet még ugyanebben az évben Ady kritikája köszönt, mondván: „hogy a háború mégis el tud férni e regényben – ez a legnagyobb virtus, ezt csinálta meg Tersánszky úgy hogy: a Háború nem fontos.” S valóban, a *Viszontlátásra, drága...* épp a háborús regény újfajta, eredeti műfajmegfogalmazásával hívja fel magára a figyelmet. Nem csupán arra az írói önvallomásra gondolunk itt, mely szerint Tersánszky életben, irodalomban igyekezett kibúvót keresni minden kalodából (1.: *Igaz regény*) – így a köztudatban élő háborús regényéből is –, s nem is csupán arra, hogy tudatos írói eljárásról van szó, olyanról, amely biztosítja a szerzőnek, hogy ha közvetlenül nem, közvetetten mondhassa el benyomásait, érzéseit a személyesen is átélt kálváriáról. Mindenekelőtt az az írói merészség a szembetűnő, hogy Tersánszky háborús regényt írván egy érzékeny lelkületű polgárlány köré feszíti elbeszélői hálóját, szinte észrevétlenül eltérítve így az olvasói figyelmet. A háborút passzív módon átélő hősnő szerepeltetése („nem háborús”, „nem háborúzó” hős választása) automatikusan átrendezi a regény cselekményét is, világképét is. A háttér kerül előtérbe és fordítva: Nela életének egy időben idevágó szakaszán lesz a hangsúly, s a háború csupán háttérként jelenik meg. Kettős, de nem egyenrangú cselekményszál fut végig a regényen, s épp ez az előtér-háttércsere robbantja ki Adyból is az olvasó örömét, láttat vele „szimbólumot, allegóriát” s olyan írói eljárást, mely tagadva őrzi meg e regényműfaj jellegzetességeit. „A kortárs kritika e kettősség miatt kissé bizonytalanná válik, mondván, az író valószínűleg nem is érdekelte más, mint hősnője, s bizonyos fókig szándékától függetlenül válik a könyv háborús regénnyé. Pedig a *Viszontlátásra, drága...* tudatosan háborús regény” – írja Tersánszky monográfusa, Kerékgyártó István, s toldja meg vizsgálódását egy értékes észrevétellel: „A regényben nincsenek csatajelenetek, lövészárkok, sebesültek. Csak annyit mutat meg a

háborúból, amennyit a frontvonal mellett fekvő városka úrilánya érzékel, amennyit az ablakból lehet látni, és a pincéből hallani: elvonuló katonákat, fegyverropogást, lódobogást..." Tersánszky azon kívül, hogy Nelát, a valójában háttérben élőt választja hőséül, s állítja előtérbe, egy elbeszélői eljárással tovább fokozza személyének hangsúlyos voltát: levélregényformát alkalmaz, melynek keretében hősnője veszi át az elbeszélő szerepét. A hős-elbeszélő felléptetése következtében persze lehetetlenné válik minden mindentudó írói beavatkozás. Emiatt lesz a regényben az egyedüli kamera Nela látása/hallása, s csak az kerülhet a regény anyagába, amit a háborús ügyekben meglehetősen naiv és ártatina úrilány szemével, fülével felfog. Akár Cholnoky Viktor Trivulziójának kameraként kihelyezett szemére is gondolhatunk, azzal, hogy itt szó sincs csodás elemről. A történetek szereplőn való átszűrését, a szemlélés közvetettségét ugyanakkor a hős-elbeszélő hangjának meleg közvetlensége ellensúlyozza, megteremtve ezzel a Tersánszkyra oly jellemző „testmeleg” elbeszélést.

A regénynek azonban egyéb „kameramozgásai” is vannak. Rónay László mutat rá tanulmányában a *Viszontlátásra, drága...* és *A margarétás dal* kapcsán arra, hogy Tersánszky „késlelteti hőseinek a valósággal való találkozását. A front előbb csak személytelenül, mint távoli „hír” jelenik meg, az események peremén, hogy aztán szinte belerobbanjon a hősök életébe a maga keserű valóságában.”

Az ábrázolás közvetettsége – az elbeszélői hang közvetlensége és az érzelmek spontán feltörésének lehetősége; az előtér-háttérreteg funkciójának felcserélése; a háborús hangulat fokozatos benyomulása az elbeszélő előadásába, majd ennek következtében ez utóbbi felszaggatása, drámaivá feszítése: ezek azok a mozzanatok, amelyek a *Viszontlátásra, drága...* belső hullámlását, ritmusát hozzák létre, s telítik esztétikai többlettel, frissességgel az egyébként elavultnak, túlhaladottnak tűnő levélregényműfajt. S bár a művet harsogó örömmel fogadó Ady „keresett formáját” nem tartja meg-ejtőnek, ritmusára, belső rángásaira ráérez: „Különös, hogy háborússá igazán csak az teteti a regényt, hogy valami ideges, kapkodó előremenésfajta érzik rajta.”

Külső és belső cselekmény párhuzamosan fut végig a regényen, azzal, hogy a külső hangsúlyban alulmarad, a belsőt pedig Nela hol dialogizáló, hol monologizáló elbeszélése görgeti. Bár a későbbi, érettebb, rokon jellegű Tersánszky-regény, *A margarétás dal* hasonló írói eljárásokat mutat fel (Natasza központi alakja), ott a közbeiktatott fültanú, Nagy Ferenc újságíró elbeszélőként való szerepeltetése némiképp módosít az elbeszélés jellegén.

Míg Tersánszky a *Viszontlátásra, drága* című regényét közvetlenül, in medias res levélműfajjal indítja. *A margarétás dal* (1929) keretbe helyezi: a szerző-elbeszélő vázolja a kiindulópontokat, azt, amiről ez a történet szól, majd Nagy Ferencnek, a közbeiktatott elbeszélőnek adja át a szót, aki hol én-elbeszélőként „adja közre” a történetet kommentárjaival is megtűzdelve, hol Natasának adja át a szót. „Kiegyeztem tehát ötven százalékra – mondja Nagy Ferenc. – Mindenütt Natasa bájos szájába adom a szót, ahol lehet, és

én csupán mélyreható és szellemes megjegyzéseimmel kísérem elbeszélését, vagy a folyamatosságot kívánó részleteknél beszélek itt magam."

A kétféle elbeszélés – a közvetett és a közvetlen – át- meg átszövi egymást a regény folyamán. Nagy Ferenc elbeszélése szenvtelenebb, kommentárjai összegező, tudatosító és értékelő funkciót töltenek be, mintegy helyettesítve a mindentudó elbeszélőt, Natasa elbeszélése viszont érzelmileg átfűtöttebb, szenvedélyes. A „képzeld”, „ne mondjak egyebet magának” s ehhez hasonló metakommunikációs mozzanatok egyrészt a dialógus valós voltát, másrészt a kétféle elbeszélés kapcsolódási pontjait jelzik.

A mű mélyszerkezetében adott a lineáris cselekménysor, a felszíni szerkezetben pedig a kétféle elbeszélő révén ennek felszaggatása – hol átforrósodott előadásmódja, hol pedig higgadt interpretálása, kommentálása.

Egyszerre kétféle áttételeesség szemtanúi vagyunk: egyrészt a keret a távolságtartás, az áttételeesség eszköze, mely felmenti a szerzőt a tanulságok, konzekvenciák levonásának kötelezettsége alól, másrészt a közbeiktatott elbeszélő, a másodkézből mesélő újságíró az. E két szűrőn belül alakul Sa elbeszélése.

Ez az elbeszélésmód azon kívül, hogy a mű hősnőjének és sorsának több oldalról való megvilágítását s az események spontán megtörténésének elbeszélésén kívül azok rendszerezését, minősítését – s az elbeszélés módjának minősítését! – is lehetővé teszik, egy állandó belső vibrálást hoz létre a regényben.

Tersánszky *A céda és a szűz* (1924) című regényében is hős-elbeszélőt állít művének középpontjába. Ez is keretelbeszélés: a történetet lejegyző én-elbeszélő szinte mesei fordulattal kezd bele vadászélményének, majd eltévedésének elbeszélésébe, hogy később szállásadónőjének adja át a szót.. „Így jutottam ehhez a történethez” – zárja le Tersánszky a keretregény elején levő részét, hogy utána valóban „csak afféle jegyző” (Lengyel Balázs) szerepét töltsse be.

A bevezető keret tele van pontosításokkal: a véletlen esemény (az eltévedés) körülményeinek részletezése (időpont, hely), a később „céda”-ként szereplő Csinos Veronikával való találkozás részletes leírása, végül kitűnik: nem ez a valódi történet, ez csak a regény kerete. A tényleges regényt képező monologikus én-elbeszélés viszont tele van előrejelzésekkel, sejtetéssel, szándékos kódosítésekkel („Ebből lesz majd annyi bajom” stb.), hogy mire a történet a mese végéhez ér, minden „kód” felszívódjon.

Spontán elbeszélés a *Viszontlátásra, drága...* is és *A céda és a szűz* is: a „jegyző” szerepét felvevő szerző igyekszik eltüntetni az írói beavatkozás legkisebb nyomát is. Ugyanakkor nagyon is „korrigált”, szándékosan kanyarított elbeszélés, hiszen Tersánszky előbbi s utóbbi regényében is példázatot ír. S példázatként olvasható a *Legenda a nyúlparikásról* is, melynek népmeseihez hasonló világa mást is eredményez (pl. a csoda történetbe iktatását).

A népmesei fogantatású Tersánszky-regények között azonban *A havasi selyemfű* (1925) időben megelőzi a *Legendát*. *A havasi selyemfű* számos mozzanatában nem nehéz ráismernünk az *Igaz regényben* felsorakoztatott

életrajzi megfelelésekre: az Űnőkö havasi legelőire, ahol az apa kocsisokkal tanyázik, a Román nevű féloláh bányamunkás egyik fiának interpretálásában elhangzott mesére a veres papról, amellyel majd a havasi fiú arat sikert, a „bércalja falu” lakosainak összetételére, a tájra stb. A *havasi selyemfiú* máig is érvényes esztétikai értékét mégsem a mesei fogantatás s az elbeszélés szépsége nyújtja, nem is a Babits Halálfiái című regényéhez hasonló család-regény- jellege (a család lezüllésének, ellangyosulásának rajza), hanem a külső cselekménnyel párhuzamosan futó belső, drámai-pszichológiai vonulat, mely Krizsánné lelkében realizálódik. Krizsánné álmával indul ez a belső ív, amikor felfedi a pakulár és a 12–13 éves kori régi szerelme közötti hasonlóságot. Az akkor elnyomott hevületek azonban most, az életének alkonyán járó Krizsánnében elemi erővel törnek fel, különféle „szenvedelmeket” eredményeznek, hogy a regény végén mindez a forráság a felismerés következtében lehűljön, lenyugodjon – a „késő boldogság gyászindulójává” alakuljon egy erőteljes, naturalisztikus hasonlatban: „Itt végére járt valaminek, amit nem jó bolygatni, mint a szemfedő fehér ékét, mert csúnya, idétlen hulla bámul elő alóla.” S ha *A havasi selyemfiúban* a felismerés, a ráébredés mozdít sorsszerűen a történeten, a *Legenda a nyúl paprikásról* (1936) című regényben éppen ennek hiánya, Gazsi, a főhős gyermeki naivsága határozza meg az események menetét. Méginkább mesei ez a Tersánszky-regény, mint az előbb említett, s ily módon a csoda és a véletlen is jelentős cselekményalakító szerepet kap benne.

A szándékosan naivra formált hőst itt a hangsúlyozott mindentudó írói közbeszólások ellensúlyozzák. Ezek tudatosítják a történeteket (persze gyakran a humor eszközével), vonják le a következtetéseket, megteremtve egyúttal a mesélő és az olvasó közötti közvetlen kapcsolatot, s nem utolsósorban a mesélő hőse iránti együttérzést is. Adva van Gazsi életének egy epizódja, két téli hajtás eseménysora, s ennek vérbeli elbeszélő leírásán túl (váratkoztatással, sejtetéssel tűzdelt elbeszélés, ízes beszéd, mesélői felkiáltások) az a cselekvéssorozat érdemel figyelmet, melynek során Gazsi története találkozik Paprikás, a nyúl történetével. A vadászatot követő események elbeszélésébe ugyanis a véletlenek hosszú sora, az „éppen akkor”-ok következtében beépül a nyúl kálváriája is, míg végül találkozik Gazsiével, s válik kettejük közös kálváriájává, amit majd a mese happy end-je fog feloldani. A nyúl tehát valóságosan is, képletesen is egész kört ír le – s vele a történet is. Helyszíneket, állomásokat érint, s e helyszínek, állomások lesznek a cselekmény sűrűsödési pontjai. Körülbelül ily módon mozog, vándorol Kakuk Marci is városokon, falvakon át, s éleszt fel, tesz mozgalmassá egy-egy helyszínt: várost, falut, piacot stb.

Közben a *Legendába* foglalt vágy-kép, a gőzölgő nyúl paprikás élő alakot öltött, az álomból a valóság síkjára, az égiekből nagyon is földi talajra került. A meseforma az, amely majd újra visszalebbenti egy nemesebb közegbe, az „És boldogan élt, míg meg nem halt” regiójába.

Tersánszky humora is tombol ebben a regényében. Ehhez Gazsi jellemén kívül a legjobb alkalmat a nyúlcsalád és ennek „paprikásjelölt” nyula nyújtja,

mely utóbbi esetében Tersánszky teljesen a nyúlcsalád és Paprikás nézőpontját veszi át. A filmben ismeretes vágáshoz hasonlóan beékelődő nyúlstory új lendületet és új aspektusokat hoz be az elbeszélte történetbe, s kiváló lehetőség arra, hogy Tersánszky a nyúl gondolatvilágába helyezkedő elbeszélő útján megcsillogtathassa humorát.

A *Forradalom a jég között* (1935) című regény viszont már egészében állatfigurákkal dolgozik, megnyitva egy olyan írói eljárást, amelyet majd az író több állatregényében is kamatoztatni fog. A "merőben különös történet"-ben Merész Mazurek Márton, az egyedüli emberszereplő és háttérben maradó anyja csak mellékfigura, s az elbeszélő indoklásokkal, közbeszólásokkal nyugtatgatja olvasóját, hogy e bukókacsa-regénybe iktatta, mondván: "sokkal szerveesebben fog bekapcsolódni ebbe a történetbe ő végül, mint amennyit egyelőre a látszat árul el ebből." Látszólag Merész Mazurek Márton kalapja az ürügy, ám meggyőzőbbnek látszik az az írói fogás, amikor Tersánszky egyszóval bölcséleti szöveget mondat el szinte szó szerint a modern kollektívizmusról ember- illetve bukókacsa-szereplőjével. Ez az „elmélet” bukókacsa csőréből önmagában is humort keltő, emberi szereplő monológjával ütköztetve pedig méginkább az.

E Tersánszky-regény is allegória, de Tersánszky magát az allegóriát, illetve az általa jelölt minőségeket is kifigurázza egy újabb ütköztetéssel, mondván, hogy ő is újítással kíván élni, akár a bukókacsák ifjú vezérgácsérja, s kissé erőltetettre sikerítve regényének befejezését, felsorolja regényanyagának megbízható forrásait.

Ami e regényben figyelemre méltó, akár a nála sikerültebb *Legendában*, az a Tersánszky monográfusa által is megfigyelt funkciósor, amely az író állathőseit jellemzi: egyrészt szócsövek ürügyek a kritikai észrevételek elmondására, másrészt valóságos állatok. E két funkció egymásra csúsztatása (s tegyük hozzá: Tersánszky kitűnő állatismerete) hozza létre a mű jelentéstöbbletét. Sáppika példás „honleány”, az „első női szónok”, aki a Kacsák Népeért áldozatot hoz, a többiek a „kacsaistenkém” emlegetésével imádkoznak, nem félnek az „ostoba történelmi babonáktól” stb. – ugyanakkor valóban: valódi állatok, szinte természettudományos könyvek leírásából léptek elő. s az sem mellékes – legalábbis a humor szempontjából nem –, hogy e nem épp eszes állatok csőréből (amelynek jellemzői a köztudatban nagyon is ismereteseek!) olykor ma is visszhangzó jelszavaink felhangjait halljuk ki. Egy „antropomorf korkép” ez – Schöpflin Aladár nevezte így Tersánszky állatregényeit.

Ahelyett, hogy tovább folytatnánk ezt az ívet, s az állatszereplők után szólnánk a Tersánszky-regények tárgyszereplőiről (ceruza, kézikocsi stb.), jegyezzük meg, hogy az utóbb vizsgált írói eljárások között a Tersánszky-próza sarkalatos pontját képezi maga a nyelv is. Nemcsak a *Legenda...* hangulatos tájszavaira és egyéb nyelvi rétegeire gondolunk itt, hanem arra is, hogy az állatszereplők szájába-csőrébe adott nyelv mint emberi gondolatok kifejezője eleve a humor, a helyenként pedig az ironia forrása. A nyúl- és bukókacsacsalád hiteles leírásán túl tehát e nyelv sajátos funkcionálása,

frázisszerű fordulatainak állat–ember közötti cikázása Tersánszky egyik lényeges és frappáns elbeszélői eljárása.

A nyelvnek mint nézőpont-kifejező és –ütköztető elemnek egy-egy szereplő nyelvhasználatában azonban nemcsak jellemet, hanem ezzel összefüggésben világképet feltáró szerepe is van. Tulajdonképpen erre az írói eljárásra, mozzanatra épül *A félbolond* (1974) című regény is. A nyelv „természetesre való stilizálása” (Lengyel Balázs meghatározása) teremti meg *A céda és a szűz*, a *Viszontlátásra, drága...* de *A havasi selyemfű* és a *Legenda...* belső akusztikáját, hangulathálóját is (s ismételjük: nem kizárólag a Tersánszky-nál oly gyakori tájszavak hangulatteremtő erejére gondolunk, hanem az egy-egy szereplő jelleméhez vagy természetéhez "idomított", símított nyelvre is). *A félbolond* című regényben ezen felül a főhős jellegzetesre tipizált nyelvhasználatát nemcsak a főhős, Bim szabályokat, normákat felrúgó jellemére vet éles fényt, hanem a regényben fellelhető világképek rendezőelvéként, vízvázalástójaként is funkcionál. Bimnek, a festőnek Ernőre, a hős–elbeszélőre irányuló megszólításában („Pulya úr, édes”, „maga szerencsétlen főispánjelölt”, „maga édes úrigyerek, mama kedvence, kis Pulyám”) tulajdonképpen a polgári, „jó fészült” társadalom és a normákat felrúgó, szabad művészi társadalom elvárásai ütköznek finoman, ironikusan. A polgári életmódban nevelkedett, Nagybányára látogató hős *A befejezetlen mondat* című Déry-regény Parcen–Nagy Lőrinceként vándorol osztályából e művész-társadalom felé, s fedi fel maga és családja előtt festőbarátainak nemcsak nyomorát, hanem a látszólag szertelen viselkedésmód mögött meghúzódó erkölcsi tartását is. A világképek "összeépítésének" egyik jelentős szöveghele az a (egyébként "polgári" hangnemben írt) levél, amelyet Ernő ír szintén polgári életmódban élő, s eszerint is gondolkodó szüleinek, mondván: „A művész, akit félkegyelműnek tartanak, de minden erélye a munkájának fejlesztésére irányzódik és egyáltalán minden olyan egyén, aki elsősorban azt tartja szem előtt, hogy az alkotásban és nem érdemtelen boldogulásban lássa élete hivatását, bizony mérhetetlen erkölcsi magasságban áll jó fészült előkelőségek fölött, akik léhaságukat nevezik ki fölényes életelvnek, csalahatatlanságként és ésszerűségnek.” A hős–elbeszélő, a festőiskola polgár diákja tehát ebbe a világba tart, s vetkezi le sorra „úri” szokásait. Legerőteljesebben Bim, a főhős képezi ezt a másik világot, aki látványos gesztusokkal, „kukkraállásokkal”, „nézőkézéssel” végzi ugyan dolgát, s ha hozzájut, nagyokat eszik, de világképe zilált viselkedése ellenére is homogén. Bim a szabad gondolkodású művészi élet hirdetője, akár társai – például a rembrandti sorsot élő Csuszkó, akit a társadalom „spenóton és teperőn” hagy tengődni. Bim jelleme persze nem mentes ellentmondásoktól. Talán Jukesz Ildikó, az egyik szereplő fogalmazza meg leghitelesebben alakját: „Egyik felében csupa otrombaság, műveletlenség, nevetséges tudátlanság, és egyszerre tündöklő szelleművé válik!” Alakjában fogalmazódik meg a „kísérleti ember, a félbolond”, aki a „kiszámíthatatlanság lény”, s „pótolhatatlan veszteség lehet”.

A regényben tehát a Bim és Ernő közötti párbeszédnek lesznek azok a mozzanatok, ahol a két világ közeledik egymáshoz. Ez a közeledés persze egyoldalú. Ernő, a hős–elbeszélő az, aki igyekszik a művészvilágba belépni, s ha haza írt levelére gondolunk, mely valóban Ernő „nevelődésének bizonyítéka”, akkor elfogadhatjuk Vargha Balázs megállapítását is, mely szerint *A félbolond* „egy sajátos irányú fejlődésregény funkcióját is betölti.”

Bár Tersánszky memoárregényként indítja művét, megjegyezvén, hogy ötvenes korú festőhőse „becses” dolgot művel azzal, hogy visszaemlékezik, s a népek harcának idején a békeidőbeli Nagybányát állítja regényének középpontjába, mégis művészregénynek kell tekintenünk, amelyben Tersánszky, az „elvetélt” festő is megcsillogtatja festői kvalitásait, látását. Gondoljunk csak a görénynyűzés naturalisztikus képére vagy a regény két legplasztikusabb, „plein air”-es képvillanására: az egyik a Ferenczyeket megfestő, a másik pedig egy impresszionista kép a szerelmi „hevületeket” átélt Nyunyika pírral befutott arcáról: „Nyunyika arcán határozottan föl lehetett fedezni a nemrég átélt hevületek nyomait. Mélyenülő két szép szeme fátyolosan, álmatagon csillogott. A két erős arccsontja pedig vörösen lángolt, akárcsak festéket kent volna rájuk.”

Nem térünk most ki az elbeszélő különféle fogásaira, beavatkozásaira, a fiktív és nem fiktív regényrészek s a szereplők körüli kérdésekre stb., csupán hangsúlyozni szeretnénk: *A félbolond* főhősének nyelvezeté, ez a „teremtett”, kreált nyelv a regényben érzékeny membránként funkcionál, s jelzi a főhős és a hős–elbeszélő, a két világ közötti közeledéseket–távolodásokat.

Végül még egy írói eljárásról kell szólnunk: Élményekkel teli, nyüzsgő, élénk életet fest meg Tersánszky Nagybánya–regényben, ezzel szemben a befejezés szándékoltan szürke, vértelen: „Attilát soha többé nem láttam. Egy levelet váltottunk meg egy képeslapot... Aztán mindenképp megszakadt érintkezésünk. Én külföldre vetődtem...” A *Sámsonok* című Tersánszky–regény kapcsán mondja Kerékgyártó István az alábbiakat, s ez *A félbolond* lezárására is teljes mértékben érvényes: „Az író ezzel a prózai adatközléssel bravúrosan jelzi, hogy a figura története véget ért, ami ezután jön, az már jelentéktelen, az élet eseménytelenül folydogál tovább. (...) A záróakkord itt is, és még egy sor más művében is refrénszerűen az, hogy *azóta nem történt velem semmi, ami említésre méltó lenne.*”

A fentiekben vázoltak alapján joggal állapítható meg, hogy Tersánszky prózaművészetében az elbeszélői eljárások, a narráció sok változatával él, a nyelvhez való kreatív hozzáállásáról tesz tanúságot, ezért szinte minden művével más–más írói képletet állít fel, újszerűséget, frissességet visz pl. az egyébként nem új keret–elbeszélésbe. S ha csoportosíthatók is a Tersánszky–művek, mindegyik darabjuk más–más írói negvalósítás, más–más, mindig új írói ötletre épül.

Az elemzett regények egy része az egyes szám harmadik személyű elbeszélés jegyében íródott, többségük pedig egyes szám első személyű elbeszélés – vagy legalábbis ez áll a mű középpontjában. „Az *átéltség* erős szuggesztíója fokozza fel egész a megdöbbenésig írásainak erejét – írta még

1928-ban Szegi Pál. – Minden mintha az író egyéni sorsából formálódna ki előttünk, a közvetlenség igazságával és tüzével. Mintha önvallomás lenne minden sora. S még az egészen külsőségesnek látszó formalitás is, hogy hőseit legtöbbször első személyben beszélteti, mélyen jellemző momentum. Az író nem lép a szereplő és az olvasó közé. Hősei nincsenek az irodalmiság atmoszférájába állítva. Mintha az olvasó maga nyitna be közéjük. *A mesének és az életnek síkja egy.* Ezért nem szabadulhat senki írásainak füllesztő valóságától, ezért kimerítő, eltikkasztó olvasmány minden, amit Tersánszky ír."

A magyar próza Tersánszky óta nagy mértékben módosult, s már a Nyugat írói is egészen más csapásokon haladtak, mint a Kakuk Marci írója. Tersánszky humora, a nyelvvel való mesteri bánása, jellemfestése, naiv író bája azonban még ha distanciákkal is a ma olvasójával is képes bensőséges dialógust teremteni.

VISZONTLÁTÁSRA, DRÁGA...

Utasi Csaba

A Magyar Nyelv, Irodalom és Hungarológiai Kutatások Intézete, Újvidék

Közlésre elfogadva: 1989. március 17.

„Megjárta Galíciát, az olasz harcteret – ha egyszer-egyszer felkerült szabadságra Budapestre, hadnagyi ruhában, félrecsapott sipkában, tábori adjusztirungban, kezében kis nádpálcával – olyan volt, mint egy szabadságos magyar katona a nótában” – írta Tersánszky Józsi Jenőről bő ötven esztendővel ezelőtt Schöpfung Aladár, s ha tanácskozásunkra készülődve épp ennél a szabadságos katonánál állapodtam meg, annak oka az, hogy az írói pályák kezdete, különösen ha maradandó alkotást is eredményez, olyan jegyeket kínál, melyek nemcsak végigvonulnak az egész életművön, hanem egyúttal tisztább képletekben mutatkoznak meg, mint később, amikor már a mesterségbeli rutin rejtettebbé, oldottabbá teszik őket.

A *Viszontlátásra, drága...*–t Ady Endre emlékezetes kritikája óta általában az első magyar háborús regényként szokták emlegetni. Egyeseket a háború értelmetlenségének rajza ragadta meg benne, mások szimbolikus jelentést tulajdonítottak a lengyel lány sorsának, s végső fokon Galícia regényének látták a művet, az újabb elemzők pedig, kik az irodalomban mindenekelőtt valamiféle pozitív eszmeiség vagy tanulság után nyomoznak, az író mély humanizmusára és háborúellenességére helyezték a súlyt. Az efféle meglátásokban, persze, sok az igazság. A regényben a „kárhóztos, nyomorult háború” kitörése után kezdenek peregni az események, s ha a harcok közvetlen leírására nem vállalkozik is Tersánszky Józsi Jenő, lépten-nyomon találkozunk azoknak emberroncsoló következményeivel, sőt, egy ponton két orosz katona között parázs vita kerekedik a háború örűltégeinek kényszeréről, melynek során elhangzik az is, hogy a mindennél drágább élet védelmében a lövészárkokba kényszerített barmoknak rá kellene törniük hajcsáraikra. Mindennek ellenére végső egyoldalúság volna, ha kirekesztőlegesen a háború felől szemlélnénk, s Nelinski Nela kiégésének, aláhullásá-

nak, erkölcsi megsemmisülésének folyamatát csakis a kizökkenet idővel, az esztelen vérontás tényeivel próbálnánk értelmezni.

Tersánszky Józsi Jenő ugyanis, annak ellenére, hogy önkéntesként vonult ki a keleti hadszíntérre, igen gyorsan ráeszmélt, hogy az egyes ember sorsa mérhetetlenül fontosabb, mint az eszmei szemellenzők által meghatározott közösségi életutak. Egyszersmind azonban felismerte azt is, hogy az egyénnek véletlenek özönével kell szembenéznie, melyek akaratától és célkitűzéseitől függetlenül utat szabnak neki. Az *őrült szerelme* című elfeledett regényében írja: „Itt a magyarázat, ott a magyarázat, kész és nyilvánvaló, de a magyarázatok mögött ott van a véletlennek engesztelhetetlen és könyörtelen keze, mely egyiknél támogat, a másiknál csak ront-bont s meghiúsít.” Noha a *Viszontlátásra, drága...* ennyire sarkítottan sehol sem áldoz a véletlennek, kétségtelennek látszik, hogy az már a nótából ki-kilépő Tersánszky számára is megkerülhetetlen evidenciát jelentett. Amellett, hogy Nelinski Nela történetét behálózzák a rá utaló mozzanatok, valójában a regény alaphelyzetét is a véletlen teremti meg. A már meghasonlott Nela hónapokkal a háború kitörése után megmagyarázhatatlan okból felkeresi a gránát-dúlta posta udvarát, és a sok kacat között rábukkan egy „véletlenül épen maradt” fiókra, mely testi-lelki barátnőjének, Vigának hozzá írt levelét rejtí. Azt a levelet, amely meredeken visszaveti Nelát abba az időszakba, amikor még a személyek és helyek tekintetében számára egyaránt idegen események nem játszódtak le. Ez egyúttal azt is jelenti, hogy Nela Viga levelétől indítva vállalja a szembenézés minden keserűségét.

Az odakinti, a társadalmi életben zajló események kifürkészhetetlen összefüggései mellett azonban az egyes ember életét a bensőjében szunnyadó végzet is alapvetően befolyásolja, sugallja Tersánszky Józsi Jenő. A front közeledtekor, a menekülés pillanataiban Nelának az a benyomása, hogy furcsa módon valami visszatartja, egyszerűen nem mehet el, máskor a végzet előérzete fojtogatja, a történetekre visszapillantva pedig kategorikusan is leszögezi: „túláságosan is szavamon fogott a végzet”. Nem túlzás hát azt állítani, hogy Nela a véletlen és a végzet, illetve – paradox kifejezéssel – a véletlen végzet hálójában vergődve jut el addig a szélső pontig, amikor már merőben értelmetlennek érzi életét, s mind többször az öngyilkosság gondolata foglalkoztatja. S hogy mennyire így van, ez akkor válik igazán kézzelfoghatóvá, ha alakjának mind társadalmi, mind biológiai determináltságát közelebbről is szemügyre vesszük.

Amennyiben Tersánszky Józsi Jenőnek netán kedve lett volna hozzá, hogy a XIX. századi regény szerkesztési elveit követve adja elő a történetet, valószínűleg rengeteg időt pazarolt volna a háború előtti évek rajzára, és a lineáris, távolságtartó ábrázolás jegyében helyzetek egész során át halmozta volna Nelának mindazon alkati és magatartásbeli jellemzőit, melyeket majd a háború csaknem máról holnapra elsőpör. A választott forma, a levélregény formája azonban szükségtelessé tette az előzmények részletes feltárását, a nyűgös aprólékosságot, s Tersánszky megkapó szubjektivitással a túlzó, nagyító, ám ugyanakkor a megszokottnál erősebb, határozottabb vonalakkal

dolgozó visszaemlékezés szférájában maradhatott. Az elbeszélés retrospektív jellege, az utólagosan mindent átértékelő ítéletek annyira uralják a regényt, hogy akár kizárólagosíthatnánk is őket, holott Tersánszky nem csupán arra törekedett, hogy a háború előtti Nela arcképét a később alázuhanó Nela tudatműködése révén újraalkossa, hanem hogy ezzel párhuzamban egy harmadik, egy virtuális Nelát is megsejtessen, akinek pusztulását tragikusnak érezhetjük.

A regény elején, már ez is figyelmeztető szimptóma, Nela rátalál egy levelére, melyet nem sokkal családi tragédiájuk s az isten háta mögötti kisvárosba való megérkezése után írt, ám végül nem adott fel. Minthogy ez a barátnőjének írt levél egyetlen olyan részlete a regénynek, amely belső ellenpontozás nélkül állítja elénk a háború előtti Nelát, érdemes szövegszerűen is elidőzni nála. „Tudod – írja egyebek között Vigának –, valamikor régen, mikor mesét olvastam, játszott képzeletemben ilyen ósdi, pirinyó városka, ahova megérkezik a szerencsétlen kereső legény, s a királylány beteg, egy kis tornyos, erkélyes kastélyban – nos, csupán akkor voltak még ilyen hangulataim, mint mikor itt az első sétát tettem. Egy délután mindent láttam, ami itten látnivaló. Minden oly ódon, s minden oly piciny, s oly öregeske mosollyal pillant az emberre. Egy szép nagy folyó van a város végén. Azóta is mindennap, sokszor órák hosszat elálldogálok köhídján, s nézem a hullámokat. Igazán nem tudom, más folyó is ilyen. Sosem láttam még ilyen világoszöld vizet, s oly bájosak rajta a fehér fodrok. Renneberg comtesse volt így öltözve a kabarén: zöld selyem, fehér csipkével, ha emlékszel még... És oly szép halovány színűek a halmok, kirajzolva ábráival s egy-egy sötét fenyves erdővel. Csodálkozom, mindennel úgy vagyok, mint ha most venném először észre életemben.” Máskor, ugyancsak a város végi folyó mellett andalogva, arról álmodozik, hogy az egyébként gyűlölt nagyvárosból csakhamar levél érkezik, művésznőnek invitálják a kabaréba, színpad, mosolyok, óriási siker, káprázat, forróság, s ami a legfontosabb, igen, a nézőtéren ott áll a „szőke gróf” is, aki esztelenül beleszeret, s gálánsan megostromolja őt az öltözőben. S jóval később, amikor már a kisváros békéjét definitíve földülják a háborús események, az utcán pedig megjelenik a számára végzetes Malagin Nyikolajevics Nyikolaj, még akkor is az álmok sűrű ködében él, hiszen a tiszt feltűnését módfelett regényesnek tartja, olyannak, amiről már olvasott, csak éppen nem tudja földézni, hol.

Nelának ezeket a megnyilatkozásait Tersánszky tervszerűen ellenpontozza. Az idézett levél mögé a meghasonlott Nela azonnal odaépití az elhallgatott keserű órák, vívódások, lemondások tényeit, mondva, hogy a jelzett időben „durva munka, sanyarú, filléres gondok, kofa veszekedések, halálos undor s képtelen, nevetséges ábrándok” között teltek napjai. S ugyanezt cselekszi a színházi siker és a szőke gróf kapcsán is, hisz a parfümös ábrándozás epizódja után a lecsúszott Nela azonnal nyomorultnak, nevetségesnek nevezi egykori önmagát, örülségnek tartva mindazt, ami korábban a képzeletét foglalkoztatta. Az ilyen és ezekhez hasonló ellenpontoknak erős fényében a vidékre megérkező Nela egyértelműen igazi századeleji, polgár-

lánynak látszik, kinek neveltetése, differenciálatlan ízlése, avatag álmai következtében nincsenek intellektuális igényei, mint ahogy nem épített ki magában egy olyan kritikai szemléletet sem, amelynek segítségével egyrészt tulajdon cselekedeteit kontrollálhatná, másrészt, szembefordulva a rázúduló eseményekkel, megkísérelhetné sorsa alakítását. Lebeg, sodortatja magát, tartalmatlanul álmodozik, egyszóval már-már ideális célpontot jelent a véletlen számára.

Csakhogya a helyzet azért mégsem ennyire egyszerű. Egy naiv, butuska polgárlánynak, ki menetrendszerűen sétál és álmodozik, fogyasztja a filléres regényeket s környezetének igényét kielégítendő naponta édesdeden klimpíroz – egyszerűen nem lehet sorsa, végzete. Az ilyen teremtések általában érzékeny lelkű úriasszonnyá lesznek, s anélkül, hogy valaha is önmagukra s a világra eszmélnének, életük végéig a csendes, ragadós képmutatás ösvényeit járják. Éppen ezért Tersánszky, ha óvatosan, ha alig érzékelhetően is, de megnyitja kissé Nela szokásokkal, merev magatartásképletekkel és erkölcsi normákkal lehatárolt alakját. Nem feledkezhetünk meg ugyanis arról, hogy Nela egyáltalán nem a nagyváros után sóvárgó balga úrilány szerepében lép elénk a regény elején, akit aztán a halálos vidéki unalom s a háború zűrzavara valósággal belekerget a mind üresebb, mind gépiesebb szerelmi kalandokba. Ilyesmiről szó sincs! Ellenkezőleg, Nela, bár kényszerűséből változtat lekhelyet, voltaképpen lázadó angyalként érkezik meg nagyapja vidéki házába, s ezt több ízben is nyomatékosítja. „Te azt hiszed, Vigám, hogy minden csapás közül az sújtott engem legjobban, hogy oda kellett hagynom a nagyvárost s idekerülnöm ebbe a – mint te mondod – csúnya, eldugott fészekbe. Nem így volt, ebben nagyon tévedsz” – mondja egyhelyt, másutt pedig a nagyvárosban töltött utolsó napok elviselhetetlenségét, „utálatos izgalmaikat” említve, így fakad ki: „Épp elég volt az emberek társaságából.” Nelában tehát van valami az orosz regények azon hőseiből, kik a moszkvai vagy pétervári társasélet talmi fényeitől megundorodva, a békés vidéktől, a természettől várják elvesztett belső egyensúlyuk helyreállíthatóságát. Az el nem hanyagolható különbség abban van, hogy míg azok többé-kevésbé átgondolt tervek alapján próbálnak értelemadó támpontokra lelni, addig Tersánszky lázadó, fentebb virtuálisnak mondott Nelája egyértelműen megreked az ösztönösség szférájában. Lényén így ellentétes előjelű, egymást lerontó, tisztázatlan intenciók, vágyak lesznek úrrá, lelki zavartságot okozva, mely lépten-nyomon szerepjátszásra, alakoskodásra készíti őt.

S itt, ezen a ponton merül föl biológiai determináltságának kérdése. Nelát már a nagyvárosban megkísérti a testi vágyakozás. „Sokszor valóságos szerelmes kívánczóság kínzott önnön idomaim iránt, karjaim csókoltam, s forró vallomásokat suttoztam önmagamnak” – vallja meg, majd elárulja azt is, hogy vidéki magányában csakhamar fokozottabban éledt fel benne „ez az átkozott érzélem”, mely „kínzó, csábos, aljas sugalmakkal” kerítette éjjel és nappal egyaránt, „mint valami boszorka”. Schöppflin Aladár nyilván Nelára is gondolt, midőn azt fejtegette, hogy Tersánszky nagy élménye az erotika, a „testi szerelem, a ráaggatott romantika nélkül, nyersen, animális meztelen-

séggel, a maga ellenállhatatlan csábításával". Mert hiszen a lengyel lány egész valóját csakugyan fogva tartja az erotikus vágyakozás, olyannyira, hogy mindennemű mérlegelés vagy tényleges választás lehetőségétől meg van fosztva. Szexualitása azonban, mely abszolutizáltságában eleve a végzetet sejteti, korántsem csak a hús egyszerű, felhőtlen örömeinek megszerzésére tör. A regény derekán Nela odavetőleg említést tesz egy fiatal, a férfiszemnek kíváncsú apácáról, ott dolgozik a kórház kötelékében, akinek bámész, világoskék szeme, fitos orra, erős idomai váratlanul a következő asszociációt pattantják ki tudatában: „Ez éppoly kevés lelki emésztődés nélkül adhatja át magát a gyönyöröknek szeretője vagy tán szeretői karjaiban, mint ahogy bizonyára most is elvégzi imaszámolyán napi ájtatosságát.” Mennyire más Nela! Elemi erejű vágyakozása, legalábbis a Nyikolaj utáni idők kezdetéig, a szenvedély magas lángjával lobog, lelki vívódás hatja át, elsősorban annak a jeleként, hogy Nela az örömszerzésen túl a szerelem révén ösztönösen önmagát is realizálni szeretné. Mindenségáhitatú szexuális izzás az övé, amelytől véges élete számára kiutat remél a közönyös örökkévalóságban.

E tekintetben Nelinski Nelának, persze, számtalan rokona van az irodalomban, ám az a mód, ahogyan Tersánszky Józsi Jenő a végzetét kiteljesíti, már egészen sajátos. Tersánszky pontosan tudja, hogy a véletlen végzet határmezsgyéjére küldött, üveglábakon álló lányt, az egész regény kockáztatása nélkül, nem lehet közvetlenül a háborúk során fölerősödő férfibrutalitás áldozatává tenni, hiszen ez melodramatikus felhígulást eredményezne, arról nem is szólva, hogy azonnali megalázása egy csapásra eltávolítaná alakjáról a végzetszerűség árnyait. Épp ezért Malagin Nyikolajevics Nyikolaj személyében Tersánszky elsőként egy olyan békebeli úriembert, csaknem gáncstalan lovagot perdít Nela elébe, akitől távol áll a szélhámosság minden válfaja. Mint kiderül, értelmiségi ember, amolyan költőféle, valahol menet közben azonban elvesztette a hitét, a lemondó szemlélődés pozícióján áll, s nemcsak hogy nem kér részt egy eljövendő emberibb korszak építéséből, hanem éppenséggel fáradt iróniával kinyilatkoztatja, hogy nem tud rokonszenvezni semmiféle társadalmi renddel és erkölccsel, sőt, röstellne a tükörbe nézni, ha tudná, hogy hasznos polgára a társadalomnak, „vagy éppen előmozdítója a közügyeknek, melyekre éppúgy illik a közös elnevezés, mint egy farkasfalkára vagy egy örömházra...” Nyikolaj tehát közérzet dolgában igen közel áll a néhány hónappal későbbi, zsákutcába jutott Nelához, kettejük teljes értékű találkozására azonban mégsem kerülhet sor. Nemcsak azért, mert Nelát viszonylag soká fékezi a társadalmi és biológiai determináltsága között támadt kollízió, hanem elsősorban azért, mert a lány nem tud mit kezdeni Nyikolaj mélyen pesszimista életérzésével. Egyszerűen nem talál utat hozzá, s ez okból megtorpan az erotikus szexuális szűkebb körében – a vágyott teljesség helyett kénytelen megelégedni a parcialitással. Nem véletlen hát, hogy amikor kapcsolatuk egyébként is hűlőben van már, s Nyikolajnak a hadihelyzet alakulása folytán távozni kell a regényből, Nelán a szó szoros értelmében rémület vész erő, amely gáttalanul az „átkozott élv” felé taszítja. Az ide-oda harmonikázó front úgyszólván dűti Nagyapust

házába a különféle figurákat, s Nela szinte válogatás nélkül mindegyikük szeretője lesz. Leginkább talán akkor, amikor az egészen fiatal, még eszmék bűvkörében élő Heinrich előtt oly ocsmányul riszálkodik, ahogyan talán a hivatásos prostituáltak sem riszálkodnak. Nela itt már egyértelműen messze az általa említett apáca nivója alatt áll.

Tragédiája természetesen nem abban van, hogy elkurvult, hébe-hóba mással is megesett már ilyesmi, mégsem akarta elemészteni magát, hanem abban, hogy elfogyott körülötte a levegő, hogy az érzékek póré játékának rabszolgája lett. Cellába szorult, ahonnan nincs kiút. Friss tapasztalatai birtokában huszonöt éven át kialakult életvitelének máza lepattogott, végérvényesen, ugyanakkor azonban a virtuális Nela kiteljesítése is lehetetlen számára, mert ahhoz szellemi készültsége teljességgel elégtelen. Kiszolgáltatottsága fokozhatatlan, s ebben egy kicsit minden ember kiszolgáltatottságát is ott érezni. Annál inkább, mert a fiatal Tersánszky Józsi Jenő ragyogó érzékkel kerüli a lélektani elemzés buktatóit, az unalmas bölcselkedést, egyszóval minden olyan digressziót, amely leginkább korhoz kötött lévén, a leggyorsabban szokott elévülni is.

MŰFAJA: A VALLOMÁS */A céda és a szűz ürügyén/*

Bori Imre

A Magyar Nyelv, Irodalom és Hungarológiai Kutatások Intézete, Újvidék

Közlésre elfogadva: 1989. március 17.

A céda és a szűz szövegváltozataival volt tervem foglalkozni, a változtatások tanulságait találni meg. De az első, Nyugat-beli közlés és a polcomon lévő új, 1964-es kiadás */A céda és a szűz*. Válogatott kisregények, Bp, 1964/ között nem jelentősek, és nem nagyobb terjedelműek a differenciák, s végül pedig nem tudni, Tersánszky esztétikai megfontolásokból kiindulva törölt-e kis szövegrészeket, mert – mint maga állította – annak idején itt-ott kicsit vastagabban fogott a ceruzája, vagy pedig a kiadó fogadta el a kúria Ráth-tanácsának 1926-os álláspontját a regényben található „fajtalan és szeméremsértő kitételek és leírások” kérdésében, s a szerkesztő törölte a már 1924-ben inkriminált textust, Tersánszkyknak pedig csak az egyértéktés gesztusa maradt, helybenhagyva a nyilvánvalóan prűd érveket. A mai olvasó tehát kapott egy ösztövére szerelemi jelenetet:

„Kacagva húztam felfelé, és ő is nevetett, de mind a kettőnknek olyan volt a szemünk, mint a parázs.

Magamhoz szorítottam valami olyan visszás, kínzó vágyban, hogy sikoltanom jött.

Ő is egészen elalélt öleléseim alatt.”

Az ő-szöveg dúsabb, mondjuk így, látványosabb:

„Kacagva húztam felfelé, és ő is nevetett, de mind a kettőnknek olyan volt a szemünk mint a parázs.

Magamhoz rántottam és a lábai közé feküdtem, mint a férfiak. Így szorongattam magamhoz, valami olyan visszás, kínzó vágyban, hogy sikoltanom jött és hogy fojtogassam és beleharapjak gyenge, friss nyakába. Ő is egészen elalélt öleléseim alatt.”

Kézenfekvő lett volna, ha már az összevetéseket nem vállalom, hogy a szerelem témájában Krúdy Gyulával versenyre kelő Tersánszky művével vagy

művészetével foglalkozom, természetesen *A céda és a szűz* fölöttébb alkalmas szövegrészeinek elemzése segítségével, hiszen Sappho magyar hűgának históriája a magyar irodalom ritkább történetei közül való: emlékezetem szerint Móricz Zsigmond *Arvalányok* című regényében van a Tersánszky komponálta jelenethez hasonló de ott sem ennyire radikális módon megcsinálva. Mert – ezt is jegyezzük meg – közben ott van a Tersánszky regénye felett a vád, valamint a kéthónapi fogház és az ötmillió korona pénzbüntetés glóriája is!

Ám éppen e szövegrész felett borongva támadt fel bennem a kérdés: az érzékletes és megbotrántoztató jelenet előadása elképzelhető-e abban a kontextusban, amely révén Tersánszky valószínűsíteni akarja Csinos Veronika élettörténetét – a hősnőnek a maga előadásában. Vallomás-regény ugyanis *A céda és a szűz* – s mondjuk meg nyomban, nem az egyetlen ilyen regény Tersánszky életművében!

Van a regénynek egy rövid bevezetője, amelyben az író ősi regényírói szokás szerint hitelesítendő művét, magától eltulajdonítva azt meséli el, hogy hogyan jutott a történet kéziratához, itt magához a történethez. Teljesen mellékes ilyen esetben, hogy talált, vagy rátestált szövegről, olvasott vagy hallott történetről van-e szó. Tersánszky a „céda” történetét magától a hősnőtől „hallotta” romantikus elemekkel díszített körülmények között. Nagy vadászat, az író a hóviharban elszakad társaitól és tévelyegve egy faluba érkezik sötét este, fáradtan, szállást keresve. Egy parasztházba kopogtat: „Egy elég szemrevaló asszony fogadott, és nagyon szíves volt hozzám. A falubeli ércokohó egyik munkásának volt a felesége, s éppen egyedül volt, mert az ura éjjeles munkára járt. Mindjárt feltűnt nekem az asszony modorán valami választékosság, amivel egészen elütött attól, amennyire ismertem az effajta nőket. Majd még jobban elcsodálkoztam, mikor a vendégszobába, ahová bevezetett, egy csomó olyan könyvet vettem észre, amilyeneket nemigen találni hasonló viskóban. Elég az hozzá, hogy ez tette aztán, hogy a féléjszakát beszélgetve töltöttük.”

A beszélgetéseknek pedig a Csinos Veronika élettörténete volt az eredménye, s a hallott históriát az író – mint a regény zárómondatában írja – „igyekezett hűen tolmácsolni”. Ha belemegyünk az író felkínálta játékba, akkor apokrif életrajzregénynek kell *A céda és a szűz* szövegét minősítenünk, s azt mondanunk, hogy Tersánszky az író a nagy misztifikátor, mert az első, egyben oly jelentős *Viszontlátásra, drága* is ilyen értelemben levél-misztifikáció. Az 1920-as évek első felében az önéletrajz műfajához van közeledőben, hogy ezt teremtsen meg az *Igaz regény* című művében 1927-1928-ban. A vallomásszerű szövegek mintegy ott vannak tolla hegyén azokban az években. Adalékként talán annyit ezzel kapcsolatban, hogy a nem éppen logikusan összeválogatott Tersánszky-gyűjteményben, amelyet forgattam /*A céda és a szűz*/ a tizenennyolc szöveg közül 8 vallomás-jellegű nagynovella vagy kisregény, köztük a *Viszontlátásra, drága* című is. Ha lenne Tersánszky-filológia, nyilván bátrabban lehetne akár abba a feltételezésbe is bocsátkozni, hogy a műfaj-ihlet mindenképpen az 1916-os regényből sugárzott át az

1920-as évek első felében kisregényeit író Tersánszkyra, mert annak „epilógusfeléjében” írta: „Vegyétek úgy, kedves olvasók, mintha én magától Nelinski Nelától hallottam volna nagyjából az itt elmesélteket. Vegyétek, hogy ő ezt mondotta nekem valahol... Nos, én megírtam helyette...” S *A céda és a szűz* szövegét is átragyogva közrejátszik 1929-ben *A margarétás dal* megformálásában is. Annak a bevezetőjére kell figyelniünk: „Aki itt ezt a történetet közreadom, Nagy Ferenc újságíró vagyok. Mert bár eredetileg úgy terveztem, hogy egészen magának a Natasa kisasszonynak édes szájába adom a szót, aztán kénytelen voltam lemondani erről. Natasának ugyanis bizonyos szituációk megérzékeltetésénél olyan fortélyos és zavaros az előadásmódja, hogy csaknem érthetetlen maradnék, ha hűen követném őt benne. Kiegyeztem tehát ötven százalékra.” Fontos eligazítók ezek a megnyilatkozások, s jelzik, hogy Tersánszky milyen jelentős mértékben kötődött az életrajzi vallomás műfajához, mert már *A céda és a szűz* megírása előtt a *Kakuk Marci ifjúsága* „bevezetésének” a végén szó szerint is „átadja a szót” magának a főhősének, majd az ezt követő hat *Kakuk Marci*-regényben is! Hirtelenében nem is tudnék olyan jelentős Tersánszky-regényt felemlíteni, amelynek nem ez az apokrif életrajzi vallomásosság a formája, de azt sem tudnám most még magyarázni, hogy miért ragaszkodott írónk ehhez a pszeudo-formához, s kísérletezett vele regény-típusokban és hős-típusokban egyaránt. Kérdezhetjük ugyanis, valóban nyeresége volt-e Tersánszky-nak, az elbeszélő művésznak, ez a regényes kifejezés mód, s vajon jelentősek-e a különbségek a más, nem ilyen vallomás-jellegű szövegeiben, ha emezekkel szembesítjük őket! Azaz: többlet hozó formához ragaszkodott-e oly csökönyösen Tersánszky a *Viznyilátásra, drága* kétségtelen „első éneke” után, és annak sikere fényében? Azt merem állítani – éppen *A céda és a szűz* körüli vizsgálódásaim pillanatnyi eredményeként –, hogy nem féltetlenül szükségszerű formát szeretett meg Tersánszky. A primitív tudat önmegismerő és önkifejező munkájának a hatékonysága van próbán, amikor vallomásszerű kisregényeit írja, s van is ellentét a vallomást tevő hősök tudata és az írói igény mélybehatoló irányultsága között, mert Tersánszky, az író mindig többlet akar tudni, mint amennyire hősei (származásuk, sorsuk, gondolkodásuk, életvitelük, erkölcsük), ezt lehetővé teszik. Ha csak azt tudhatjuk meg, amit hősei és hősnői tudnak, akkor a világról keveset beszélt volna Tersánszky Józsi Jenő. Ezt kell elmondani *A céda és a szűz* kapcsán is, pedig abban az író motiváltan indítja hősnőjét a többlet tudás útján: a szenvedélyes regényolvasó asszony képes regényesen nézni önmagát és a világot is. Amikor most a két embert jellemző passzust idézek ebből a regényből, egyúttal felkínálom az író maga mentségét is az *Illatos levélke* című rokonformájú művéből, ahol ezt olvassuk: „Maga, Sándor, el sem képzelheti, milyen nagy emberismerettel és lelkiismerettel bírnak ilyen egyszerű emberek...” /286. old./ *A céda és a szűz*ben Csinos Veronika az írónak előbb Jantykot, a vállalkozót, jellemzi, aki keresztlányára feni a fogát, majd Uborszkit, az építész-mérnököt festi le. A jellemrajz és az emberrajz túlnövi természetesen Csinos Veronika szellemi képességeit. Íme:

„Jantyik egy köpcös, de nagyon széles hátú ember volt. Olyan vastag szemöldökei voltak, mintha második bajusza nőtt volna a homlokán. Úgyhogy két kicsi, ravasz szeme úgy nézett élő alóla, *mintha függöny mögül leskődnék ki*” /775. old./

S Uborszki:

„Észrevettem mindjárt, hogy a mérnök afféle nyámnyila ember. A nyál össze van mindig gyűlve a szája szélén, mint a zabolásoknak. És mikor szólnak hozzá, előbb bámul, s aztán is *úgy felel, mintha most mászott volna ki valami gödörből*. Láttam, hogy felesége uralkodik rajta egészen.” /558. old./

Mind a két portré az első látásra készült, tehát a szituáció, amelyben a cselédlány szemügre veszi ezt a két embert, ilyen jellemzésre alig adhat lehetőséget. Mint ahogy túlnövi Csinos Veronika tudatát a következő kis részletben is a közlés:

„Voltam akkor már úgy tizenhárom éves. De nem néztem ki többnek tíznél. Akkorka melleim mégis voltak már, mint két kis dió. És ott lettem már akkor a mostani uram szeretője. De úgy gondoljon rá, ahogy ezt legények lányoknál értik.” /767. old./ S túlnó az egész regényen Csinos Veronika intimitásának feltárulkozása, szerelmi életének a *bevallása* a nyíltság /láttuk/ akkor még elviselhetetlen fokán. Ezért van az, hogy tulajdonképpen egy *Édes Anna*-típusú cselédregényként kellene olvasnunk *A céda és a szűz* szövegét, s mégsem tudjuk ezt zavartalanul és maradéktalanul megtenni. Nyilván a már jelzett differenciák miatt!

S elsősorban talán a problémát abban az egyszerű tényben kell látnunk, hogy ez a regényforma, amely annyira Tersánszky Józsi Jenő sajátja volt, mindenek előtt nyelvi szinten realizálódik és azon próbál megfogalmazódni, pedig ezen a szinten sem lehet éles határvonalat húzni a más típusú regényeket elhatárolandó. S itt akár „persze-regényeknek” is lehetne ezeket nevezni, *A céda és a szűz* címűt mindenképpen. Ez a mondatszó-határozószó a hitelesítés, a vallomások közlése nyelvi realizátora – változatainak nagy száma miatt is. Mellette megtaláljuk még a „mondhatom”, a „bizonyos”, az „aztán meg”, „de úgy gondoljon rá”, az „említettem, hogy...”, az „elhiheti” kifejezéseket is – egy szótárra való változatban! Ugyanakkor éppen ezek a nyelvi megoldások figyelmeztetnek, hogy Tersánszky regény-nyelvét minősíteniünk kell, méghozzá apokrif regényformája tényéből kiindulva, s ha lehetséges, egy ilyen elemző munka után jussunk el Tersánszky Józsi Jenő művészetének jobb megértéséhez!

A „REGÉNYES SZÍVÜGY” METANYELVE /Tersánszky Józsi Jenő: A margarétás dal/

Csányi Erzsébet

A Magyar Nyelv, Irodalom és Hungarológiai Kutatások Intézete, Újvidék

Közlésre elfogadva: 1989. március 17.

Az irodalomtörténet Tersánszky Józsi Jenő prózáját ilyen meghatározásokkal írja körül: „vérbő realizmus”, „kifogyhatatlan humorú mesélő kedv”, „kényelmes előadásmód”, az „élet sűrűjének”, „amorf alaktalanságának” műbe emelése, a „stílus” helyett a „matéria” előnye. Ugyanakkor megállapítja, hogy a hősök élőbeszédszerű, közvetlen és laza modorának *tudatos megkomponáltsága* is érzékelhető. Nem a naturalisztikus, hanem egy ízes, szellemes nyelvteremtő igény vezérli az író. Továbbá: „Előadásmódja a hagyományos epikus formákat követi: egyszerűen elmeséli történeteit.”

Az „egyszerű elmesélés” egyáltalán nem egyszerű mivoltát Tersánszky A margarétás dal (1929) című kisregényének remek szöveganyagával szeretnénk példázni. Tersánszky írói világának sarkpontjai valóban olyan klasszikus epikai tényezők, mint a cselekményesség és a hősök megformálása. Az író lenyűgöző kedvvel és érdekeltséggel veti magát bele a világ ábrázolásába, s ebből a hozzáállásból csakugyan teljességgel hiányzik a modern idők depresszióinak és intellektualizált megatartásformáinak még a sejtelme is. Hogy Tersánszky műveitől mégsem kell elfordulnunk mint anakronisztikus jelenségektől, az nemcsak a mindenkori nagy művészet erejének köszönhető, hanem az „egyszerű elmesélés” szövegében explicite felbukkanó intervenciók szándékos alkalmazásának is. E szövegszerű, explicit tünetek hangsúlyozott jelenléte s jelenlétük szerepe mutat rá a szerkezet szintű, implicit beavatkozások felhívó jellegére, következetességére.

Az „élet sűrűjéből” merített téma A margarétás dalban – a főhősnő megfogalmazása szerint – egy „krajcáros regénybe” illő szerelmi történet. A narráció válságának korában egy ilyen meseközpontú, olcsó szerelmi elbeszélés kihívó vállalkozás. Hogyan képes Tersánszky mégis, s éppen ezért oly fényesen felülkerekedni anyaga és módszere buktatóin?

Egyrészt: mert a történet végül is egyáltalán nem marad olcsó. Erről már az írói szemlélet humora és ironiája is biztosít bennünket. A főszereplő, Natasa kisasszony erkölcsi-érzelmi portréja olyan értéktöbblettel záródik, amelyben benne foglaltatik az ember identitáskereső, leghőbb vágyainak örök elérhetetlensége, vállalt tragikuma. Az események sodrában minduntalan leépülnek, degradálódnak a konstituálódó-félben lévő értékek, s ezek az ellentmondások csíholják ki az epikai hitelességet, a kifejtet komplexitását.

Másrészt: a kisregény fölényes korérzékenységet bizonyítja a szöveg *önreflexió*s váza, amely humorral, játékos /önironiával/ részletezi a mű körüli gondokat. Ezáltal Tersánszky szándékosan problematizálja – nem a hősök és az események valóságosságát, de – az elbeszélés, az „elmesélés” módját, a narrátor kérdését, a mimézis ügyét. Az író következetesen láttatja regényét kívülről, s az önreflexió nyelv funkciók aktivizálásának célja immár nem a realizmusra jellemző hihetőség-fokozás. Ezek a jelzések a megformálás kérdéseire irányítják a figyelmet, s az írói szándékokra, hogy eljátsszon ezekkel a lehetőségekkel.

Az önreflexió, metanyelvi mozzanatok elsősorban a narrátori szerkezet kialakításához kötődnek.

A regény az elbeszélő alaphelyzet explicit feltárásával, konatív nyelvi megnyilatkozással kezdődik: Nagy Ferenc újságíró mutatkozik be az olvasónak mint Natasa kisasszony történetének közreadója. Az események jelentős hányadát azonban a főhősnő előadásában, élménybeszámolóként kapjuk, amint újságíró barátjának megvallja testi-lelki hanyattatásait.

A céltudatosan alkalmazott narrátori áttételekkel Tersánszky egy paródiába vonja be olvasóját. Nem véletlen, hogy Nagy Ferenc oly részletesen beavat bennünket az elbeszélő nézőpont körüli dilemmáiba: „Aki ezt a történetet közreadom, Nagy Ferenc újságíró vagyok. Mert bár eredetileg úgy terveztem, hogy egészen magának a Natasa kisasszonynak édes szájába adom a szót, aztán kénytelen voltam lemondani erről. Natasának ugyanis bizonyos szituációk megérzékeltségénél olyan fortélyos és zavaros az előadásmódja, hogy csaknem érthetetlen maradnék, ha híven követném őt benne. Kiegyeztem tehát ötven százalékra. Mindenütt a Natasa bájos szájába adom a szót, ahol lehet, és én csupán mélyreható és szellemes megjegyzéseimmel kísérem elbeszélését, vagy a folyamatosságot kívánó részleteknél beszélek itt magam.” Nagy Ferenc közreadói problémáinak állandó explikálása által megadatott az az olvasói illúzió, hogy a művészi formálás a szemünk láttára zajlik. Tersánszky viszont csak parodizál, játszik, hisz nemcsak Natasa az ábrázolt, hanem a közreadó Nagy Ferenc is.

A kettős narrátori szerepfeltüntetés elsődleges funkciója az, hogy felhívja a figyelmet a kisregény, s benne Natasa vallomásának konstruáltságára, s fogékonytá tegye az olvasót az önreflektáló paródia befogadására. Az olvasóval való kapcsolatteremtést biztosító kiszólások már nem a bemutatott világ elhíhetőségét hivatottak növelni, sőt, e szándék elé görbe tükröt tesznek: „Én, Nagy Ferenc, majdnem tartani merem a hátamat a Sa elbeszélésének hitele mellett.”

Két narrátor, két nézőpont váltogatja egymást, melyeknek közös sajátosságuk: az *élőbeszéd-szerű közvetlenség* és a feltételezett címzettet való *dialogizálás*. Ez a fatikus, a konatív és a metanyelvi funkciók felerősödését jelenti. Natasa Nagy Ferenchez beszél, az pedig az olvasóhoz /konatív funkció/. E dinamikát biztosító beszédhelyzetek nemcsak kifelé irányulnak, hanem egymást is bevilágítják, minősítik. A két rendszer ebben nem egyenrangú. Az újságíró szólama értékminősítő meghatározásokat tartalmaz Natasa tetteit és elbeszélésmódját illetően is, míg a kisasszony szólamának legfeljebb olyan kitételei vannak, mint pl. : „ki fog nevetni.”, vagy „Maga bele sem képzelheti magát.”

Az elbeszélés alakítottóságára, konstruáltságára vonatkozó explicit megjegyzések (fatikus és metanyelvi funkció) főleg az újságíró szólamában fogalmazódnak meg. Ő mint közreadó megnyirbálja, kommentálja, javítja a másik narrátor elbeszélését, de azt is hangoztatja, hogy meg van kötve a keze, mert csak annyit és azt közölhet az olvasóval az élettörténetből, amennyit sikerült megtudnia interjúalanyától.

A margarétás dal önreflexiók metanyelvi keretszerkezetének legelején poétikai önmeghatározásokkal találkozunk: egy „történet” veszünk kézbe, melynek „mottója” és „fordulata” van, s megtudjuk, miről szól az elbeszélés. Bemutatkozik a narrátor, kibeszéli műhelyproblémáit, majd így szól: „Most már végeztem ezzel a bevezetéssel, és gyérünk a mesével.”

Az autoreferenciális, önmagára mutató nyelv nem ritkaság Tersánszky műveiben, de A margarétás dal kiemelkedő ebből a szempontból, mert a legcélratoróbben egyesíti „az életről való elbeszélést az elbeszélésről való elbeszéléssel” /Žmegač/. A kettős narrátori szerkezet mögött Tersánszky írói csele rejlik. Natásának mint hősnőnek és mint narrátornak a szerepeltetése ugyanis lehetővé teszi számára, hogy az „életről való elbeszélés” is „elbeszélésről való elbeszéléssé” váljék, hogy a kettő egybecsússzon. Hozzunk erre egy kirívó példát: „Ilyenkor volt Sa a legdrágább előttem. Ahogy méreg gyötörte, hogy szavaival nem tudja plauzibilissé tenni a szavak csődjét és haszontalanságát a valósággal szemben, a ténnyel szemben, tehát az igazsággal szemben.” Elbeszélés közvetít egy másik elbeszélést, s mind a két narrációs helyzet egyben a cselekmény részét is képezi. (A szövegből kiderül, hogy Natasa végül is Nagy Ferenc szeretője lett, s éji együttlétek során mesélte el múltját.) Natasa narrátor és hős is egyszemélyben. Az ő kettős figurájának analógiájára alakítja a szerző a szerkezet síkját is. A kételtű hősnő és a kételtű elbeszélés kialakításában tehát analógia nyilvánul meg.

A két szöveggel, két szólammal manipuláló írói eljárás az intertextualitás jelenségének, a két mű közötti utalásrendszernek a kérdését veti föl. A játék ezzel nem merül ki. Tersánszky a „szöveg a szövegben” ötletét tovább tornyozza beékelt levelekkel, tanulmányrészlettel, versekkel – ezzel is fokozván az elbeszélés dialogizáltságát. A betétek eltérő aspektusai kerülnek kommunikációs viszonyba az elsőfokú, avagy a másodfokú alapszöveggel.

Az író kihasználja a mű konstruáltságának másik fontos explikálási lehetőségét: az olvasóval való kommunikálást /konatív funkció/ is. A marga-

rétás dal olvasója nem passzív befogadó, hanem kénytelen részt venni a szöveg tetszőleges kialakításában. Erre fatikus és konatív nyelvi megnyilatkozások hívják fel a figyelmét: „Lemásolom ide ezt a részt. Akinek unalmas, az lapozza tovább olvasatlan.”

Explicit metanyelvi funkciók

A kisregény szövegszerű, explicit metanyelvi megnyilvánulásait a következőképpen csoportosíthatnánk:

1. poétikai /műfaji, szerekezeti, narrátori/ önmeghatározások
2. az elbeszélés módjára vonatkozó megjelölések
 - terjedelempre /Pl.: „De már nagyon nyújtom.”/
 - az események sorrendjére /Pl.: „De ne vágjak az esetek elé.”/
 - kifejezés módra /Pl.: „Ez tényleg rá a leghelyesebb megjelölés.”, vagy: „...ezen a titokzatos regénylő hangon.”/
3. az elbeszélés hitelességére való utalások /Pl.: „Én, Nagy Ferenc, majdnem tartani merem a hátamat a Sa elbeszélésének hitele mellett.”/
4. utasítások az olvasás és az értelmezés módjára
 - értelmező, kiemelő funkció /Pl.: „Hát ez mind mellestleges. A fontos az, hogy...”, vagy: „Most jön a legjobb vicc.”/
 - értelmező funkció „Pl.: „regényes szívügy” és „nem köznap i kérdés”/

Implicit metanyelvi funkciók

Szerkezetszintű, implicit metanyelvi tünet a kettős narrátori rendszer. Ez olyan szubtilis műhelyproblémák feszegetését emeli a felszíni cselekményréteg síkjára /s azt egyúttal nyelvileg is explikálja/ mint pl. a narrátor háttéri csöndje: „Hát itt azért szögeztem le, hogy ha nem is szólok egyelőre közbe a Sa fejtegetéseibe, hogy némileg tisztázzam ezeket, a hallgatásom nem egyetértést rejt, hanem azt, hogy nem vagyok felelős a Sa magyarázataiért.”

Ugyanez az írói fogás teszi életszerűvé a regény világnézeti üzenetének explikálását is: „Az az érzésem, hogy nem szabad ezzel a tragikus akkorddal végezni be ezt a történetet.” A közreadó Natasa elbeszélését parodizálva az olvasó szeme előtt téríti le az eseményeket a tragédia vágányáról.

Az irodalmi mű önreflexió megmutatkozását sokszor hatja át humor és ironia. Tersánszky A margarétás dalban rendkívüli könnyedséggel látja el a humor és az ironia többlettértékeivel a poétikai vonatkozású intervenciókat: „Ezúttal csupa fontoskodásból szólok közbe. Azt akarom csupán mondani, mint kikiáltó a komédia előtt, hogy most figyeljenek, hölgyeim és uraim,

mert most kezdődik tulajdonképpen ez a történet. Legnagyobb pechem az volna, ha eddig már unni kezdték."

Az „élet sűrűjéből meregető Tersánszky nem ragad bele ebbe a sűrűbe, s ezt épp az önreflexiós eljárások tudatos beépítésével éri el.

Tételünket bizonyítja a következő összevetés is. Ismeretes, hogy az író elégedetlen volt – okkal – a Viszontlátásra drága... című kisregényével, ezért még egyszer feldolgozta a témát A margarétás dalban. Az átdolgozás megmutatja az író fejlődésének irányát. A két kisregény összevetésével kiderül, hogy az implicit és explicit metanarráció következetes beépítése jelenti a legnagyobb változást. Az önreflexiós eljárások teremtik meg az *artistikus paródiát*, amely által A margarétás dal főlénye nyilvánvalóvá válik.

Esetleges, felemás módon már az első kisregény is kísérletezik ezekkel a lehetőségekkel. Pl. a közreadó beiktatásával, de csak az epilógusban. Így a kettős narrátori rendszer ablaknyitásaira, dialógusaira, átminősítéseire a regényben nem nyílik alkalom. Feltűnnek a betétek is, viszont nyoma sincs a paródiának, a humornak. Ezzel összhangban a Viszontlátásra, drága... című kisregénynek nincs explicit metanyelve.

A margarétás dalban viszont differenciált metanarráció alakul ki, bizonyítván, hogy Tersánszky „titokzatos regénylő hangjához” „a regényes szívügyek” tárgyalásában éppoly szervesen hozzátartozik a regény regény voltának láttatása, mint a „szívügy hullámveréseinek” nyomon követése. Tersánszky virtuóz bohózatának együtt képezik a lelkét."

A két kisregény összevetése által kézzelfoghatóvá lesz a próza öntudatosodásának folyamata, amelynek során a realizmusra jellemző hihetőség–fokozó metanarráció parodikussá válik, s távlatba helyezi a művet az olvasó előtt.

KAKUK MARCI: A PICARO ÉS A BUDDHISTA

Angyalosi Gergely

Az MTA Irodalomtudományi Intézete, Budapest

Közlésre elfogadva: 1989. március 17.

Tersánszky leghíresebb regényalakjáról sokan írtak már, s maga az író sem tartózkodott kedvelt hősének jellemzésétől, magyarázásától. Mégis, mai szemmel nézve úgy tűnhet fel előttünk, hogy Kakuk Marci figurája rejtélyesebb, mint valaha; hogy a hozzáfűzött magyarázatok csupán azt világítják meg lényéből, ami benne a legkevésbé érdekes. Egyebek között az irodalmi sztereotípiákat, a közhelyszerű életbölcseességeket, az ún. „realista társadalombírálat” jócskán eltúlzott és a műbe inkább belevetített jegyeit, stb.

Nem mintha a sztereotípiáknak és az irodalmi hagyományoknak nem lenne fontos szerepük Tersánszky művében. Éppen ellenkezőleg: a szakirodalom kissé sietősen intézi el Kakuk Marci alakjának összefüggéseit, mondjuk, a pikareszk regény tradícióival. Holott az író tudatosan és szándékolatlan kapcsolódik ehhez a hagyományhoz. A Kakuk Marcit első megközelítésben aligha olvashatjuk másként, mint pikareszk regényként, amely a műfajnak valószínűleg egyetlen világirodalmi rangú képviselője irodalmunkban. /A „magyar Simplicissimus”, az 1693-as „Mánkóczi István viselt dolgai” óta nem sok számontartandót tudnánk említeni ezen a területen./ Csak miután tisztáztuk a hagyományhoz való kapcsolódás jelentőségét a műben, akkor térhetünk rá joggal annak bogozására, ami valóban fontosabb ennél: hogy miben egyedülálló és megismételhetetlen Kakuk Marci figurája. A másik nagy irodalmi diskurzus-típus, amelybe a Kakuk Marci bekapcsolódik /vagy inkább amelyből kiindul/: a századvég–századelő naturalista prózája.

Ne feledjük ugyanis, hogy a *Ruszka Gyuriék karácsonya* az első novella, amelyben Kakuk Marci – még mellékszereplőként – feltűnik, klasszikusan szép naturalista mű. Naturalizmusa főként abban áll, hogy teljes mértékben a kor nyomor–novelláinak poétikai és ideológiai sajátosságait követi. A szociális kilátástalanság, a szegénység s a vele járó alkoholizmus nem tudja ugyan kiirtani az alapvető emberi értékek emlékét a novella szereplőiből,

ám olyan visszahúzó erőt jelent, amely mindenfajta kitörést lehetetlenné tesz a társadalmi lét legalsó szintjén élők számára. Tersánszky már itt sem a társadalmi viszonyokat, a konkrét szociális berendezkedést vádolja. Nem az okot firtatja, hanem a következményt: az eltorzult személyiséget vizsgálja, a szinte természeti törvényként működő lelki determinizmust. Ez az egyetlen olyan Kakuk Marci-történet, amelyben a *szánalom* dominál. Marikában, a cselédlányban még él a jóság és a szeretet igénye /ha a látszatok tiszteletének és a konvencióknak alávetetten is/, ám az írás végére kiderül, hogy az ő társadalmi helyzetében ez az igény megbocsáthatatlan fényűzés. Könnyen megjósolható, hogy a túlélés követelményei, a személyiség önvédő mechanizmusa előbb-utóbb kiirtja vagy teljesen háttérbe szorítja az effajta értékek iránt való sóvárgást. Nos, a jóslhatóság, az előre- meghatározottság szintén naturalista specifikum, ugyanúgy, mint az emberi mivoltából kivetkőzött, elállatiasult Ruzska Gyuri ábrázolása a rótság korabeli konvenciói szerint. Erre a történetre aligha tarthatjuk érvényesnek Tersánszkyt az 1933-ból származó megjegyzését, hogy „gyáva árulásnak tartja”, hogy „ennek a csirkefogó Kakuk Marcinak az előadásán át voltaképpen elég elviselhetően derűsnek” ábrázolja a különben „kegyetlen és undorító” ínséget.

Annál izgalmasabb Kakuk Marci feltűnése ebben a világban. Kakuk Marcié, akinek egzisztenciája, életformája nagyjából azonos Ruzska Gyuriéval, emberileg mégis tökéletes ellentéte. Tersánszky rögtön tudatában volt a figurában rejlő lehetőségeknek, és csupán Osvát lebeszélésére állt el időlegesen attól a szándékától, hogy nagyobb szabású mű megírásába fogjon Kakuk Marci alakját véve alapul. Utólag, a teljes mű ismeretében persze könnyű rámutatnunk arra, hogy Osvát nagyot tévedett. A szerkesztő látását nyilvánvalóan az az örömteli felismerés felhőzte, hogy a novella egy bizonyos elbeszélés-típus világirodalmi szintű megvalósulása. Nem vette észre azt, amit pedig az író pontosan tudott és a műben érzékeltetett is: hogy Kakuk Marci nem egyszerűen mulatságos figura, hanem alapvetően ellentmond a naturalista hősalkotás egyes megrögzöttségeinek, amelyeknek Ruzska Gyuri alakja oly tökéletesen megfelel. S hogy ez nem csupán pillanatnyi letérés a naturalista próza vágányáról, hanem lényegbeli, szemléletbeli eltérés. Ruzska Gyuri alakját sem érthette teljes mértékben Osvát, ha nem vette észre Kakuk Marci jelentéskiegészítő funkcióját, amely ennek az epizód szereplőnek a belépésével szövődött az elbeszélésben.

Érdeemes részletesen kitérnünk arra, hogyan jelenik meg ebben az első novellában Kakuk Marci. Ez annál is indokoltabb, mivel itt hősünket kívülről, a narrátor és a többi szereplő szemével látjuk, amire másutt /a *Kakuk Marci ifjúságának* bevezető oldalaitól eltekintve/ nincs példa. Tersánszky a figurát annyira birtokolta már az első pillanattól /vagy mondhatnánk, annyira a *Ruzska Gyuriék karácsonyában* megjelenő alakot építette tovább/, hogy ennek a mellékszereplőnek a gesztusai tökéletesen interpretálhatók a későbbi részek alapján, s egyben előreutálnak azokra. Mint mondtuk, nyilvánvaló, hogy Marci azonos társadalmi közegbe tartozik Ruzska Gyuriékkal; megélhetési forrásai azonosak az ő pénzszerzési lehetőségeik-

kel. Ezért is vesz részt a karácsonyi kántálásban, ami a hasonszórú egzisztenciák számára nemcsak alkalom a lerészegedésre, hanem fontos bevételi forrás is. Értésülünk róla, hogy Marci közkedveltségnek örvend, különösen a nők körében, s hogy nincs saját „fészke”, vagyis családja – innen a gúnyneve.

Ez utóbbi információ nagyon fontos, mivel mind a pikareszk, mind pedig a naturalista tradíció szempontjából lényeges összefüggést fed fel. /A két tradíció kapcsolatáról sem szabad persze elfeledkeznünk: a társadalom alsó rétegeinek életét választva témául, nem riadva vissza a rútság és az aljasság ábrázolásától, leleplezve a fennkölt ideológiák mögött meghúzódó hazugságot, a pikareszk voltaképpen előképe és táptalaja a naturalizmusnak, ha közvetlen folyamatosságról nem is beszélhetünk./ Igazi *picaro* természetesen csak az lehet, akinek nincs családja, vagy legalábbis lerázta magáról a családi-rokoni kötelekeket. Ugyanígy az igazi naturalista hős nehezen képzelhető el családi kötelekek nélkül, hiszen ezek a kötelekek jelentik a legközelebbi és első számú társadalmi meghatározottságot. A család a kiszolgáltatottság alapfeltétele, s egyben a személyiség eltorzulásának legalkalmasabban ábrázolható terepe. Nem véletlen tehát, hogy a Ruzska Gyuri-novella cselekményét az indítja el, hogy – ha rövid időre is – helyreállnak a szétbomlott családi keretek: hazaérkezik Gyuri lánya. Kakuk Marci ellenben nem alapíthat családot, hiszen akkor megszűnne Kakuk Marci lenni: az a hős, aki a maga teljes kiszolgáltatottságát részlegesen mégiscsak le tudja győzni azáltal, hogy önmaga marad.

Legalább ilyen fontos, hogy Kakuk Marci személyiségének egy olyan alapvető vonásával ismerkedünk meg itt, amely a későbbiek során is nagy szerepet játszik. Marci ugyanis nemcsak beleillik a csavargók, léhűtők, tekergők világába, de ki is lóg közülük. A többiek is különként kezelik, s talán éppen a másság és az odaillés sajátos dialektikája miatt szeretik. Ennek a másságnak az egyik fontos összetevőjével ismerkedünk meg tehát, és pedig a *nem-ragaszkodással*. /Ki fog derülni, hogy szándékosan és okkal használok a zen buddhizmusnak ezt a terminusát./ Kakuk Marciban ugyanis az a feltűnő, hogy még azokhoz a földi javakhoz sem ragaszkodik görcsösen, amelyek életében mégiscsak a legnagyobb szerepet játsszák: az italhoz és a nőhöz. Igen lényeges mozzanat az, hogy Ruzska Gyurinál felejtí pálínkás üvegét /fordítva ez elképzelhetetlen lenne/, s még fontosabb, hogy képes lemondani arról, hogy megszerezze Gyuri lányát, holott törekvését már-már siker koronázza. Magatartását persze magyarázza az is, hogy valamikor viszonya volt a lány anyjával, s a részeges asszony árgus szemekkel figyeli viselkedését – nem annyira a lányát féltve, hanem inkább Marcira féltékenykedve. A leányhódítási akció módja mégis figyelemreméltó: Marci tapintata teszi azzá. Vigyáz arra, hogy lehetőleg ne kerekedjék botrány a viselkedésből, nemcsak a kellemetlenség elkerülése végett, hanem érezhetően azért is, hogy védje a fiatal lányt. Ismét csak ellentéte ebben Ruzska Gyurinak és feleségének, akik nem csak hogy nem riadnak vissza a patáliáktól, de egyenesen keresik az alkalmat az ízetlen összekapásokra, emberi tartásuk elvesztésére.

A novella feszültségét az az olvasói várakozás adja, hogy mikor esnek ki a magukra erőszakolt szerepből Ruzska Gyuriék, mikor sülyednek le ismét az állati hisztéria szintjére. S ez be is teljesül: mindketten, de főleg Ruzska Gyuri, kivetkőznek emberi mivoltukból. Kakuk Marci sohasem sülyedhet idáig – erre ez a rövid novella is elegendő jelzést tartalmaz – mivelhogy hiányzik belőle minden agresszivitás, és a nem-ragaszkodás elvének megfelelően ösztönösen és tudatosan is tartózkodik a szélsőségektől. Ruzska Gyuriékat viszont, akik csak rövid időre tudnak elmozdulni a nyomorúságos anyagi javak és a silány élvezetek bűvköréből, semmi sem védi önmaguk ellen. Tersánszky tehát Kakuk Marci figurájában fogódzót talált a személyiség abszolút determináltságának ősnaturalista dogmája ellen. Marci nem az, akivé környezetének logikája szerint válnia kellene, annak dacára, hogy lényegében elfogadja a világot úgy, ahogy van, nem szegül ellene Don Quijote vagy valamely szent módjára. Óhatatlanul eszünkbe jut ezen a ponton Tersánszkynek „a reális világban jól mozogható emberi ideálról”, a csirkefogóról szóló fejtegetése. Ezt írta: „Mert hiszen a tragikus hős, a nagy jellem vértengert kavarr maga körül, a szentet, az aszkétát magát sütik meg embertársai, a polgári poltrohonság könnyel vegyes vérözzönrel jár szintén, még az ölbetett kezű, mosolygó jóság is csak kárhózatot zúdítt az emberi közösségre... Egyetlen emberpéldány az, ami sikerült még eddig úgy, hogy nem mutat semminemű veszedelmet az uralma, és ez az a nem jó és nem rossz, felemás egyén, aki vígan túlteszi magát a morális gátak ostobábbján, de nem döntögeti le a nagyobbakat.” Mielőtt megpróbálnánk megfejtetni, honnan származtatja az író Kakuk Marci személyiségének ezt a rejtélyes többletet, térjünk vissza még röviden a már érintett pikareszk tradíció jelentőségére.

Nagy vonalakban: mit vesz át ebből a tradícióból Tersánszky? Tudjuk, a pikareszk regényt, amely a XVI. században született Spanyolországban, szokás a lovagregénnyel és a pásztorregénnyel szembeállítani. A *picaro* esetében is fontos a származás kérdése: a társadalmi ranglétra legaljáról, az alvilágból kell általában indulnia. Kalandjainak lényege a mindennapi megélhetésért folytatott kemény, gyakran kegyetlen küzdelem. Jellemzője, hogy jóformán fegyvertelenül kell megvívnia az őt ellenségesen elutasító külvilággal, csak saját eszére, ravaszságára támaszkodhat, illetve azokra az ideiglenes segítőtársakra, akikkel útja során összeakad. A *picaro* felnőtté érik kalandzásai során, csakhogy nem idealista értelemben. A valóság fölényes ismeretét és más emberek saját érdekében való manipulálásának képességét sajátítja el, amíg révbe nem ér, vagyis bevezethet a polgári tisztesség és képmutatás kikötőjébe. Negatív fejlődési regénynek is szokták mondani; ám már most leszögezhetjük, hogy Kakuk Marci figurájában ez a vonás alig-alig érvényesül. /Legfeljebb a *Kakuk Marci ifjúságának* egy részében./ A pikareszk regény jellegzetes elbeszélő stílus jegye az eljátszott bűnbánat, az érvényesíthetetlen vagy folyamatosan megkerült erkölcsi elvekre való kegyes hivatkozás. Ez a hangnem eredetileg nyilván az egyházi cenzúra elleni védekezésként alakult ki, csak azután lett belőle narratív hagyomány. Annál érdekesebb, hogy noha

az eredeti funkció Tersánszky idejében sem veszítette el teljesen aktualitását, Kakuk Marci úgynevezett „őszintesége” mögött is fel kell fedoznünk a *stílust*, vagyis a narráció álcázó–deformáló funkcióját./ Struktúráját tekintve Kakuk Marci történeteinek összessége megfelel a „laza szerkezetű önéletrajz” pika-reszk építkezés módjának. *Picaro* ő abban is, hogy kisebb csalások, néha majdnem büntettek sorozatát követi el, az esetek többségében pusztán azért, hogy éhen ne haljon, vagy hogy néhány napig gondtalanul élhessen. A pikareszk társadalomkritikai funkciója általában abban merül ki, hogy összeveti ezeket a kis imposztorságokat a társadalom urainak jóval nagyobb horderejű gaztetteivel, s ily módon közvetve rámutat az egész társadalmi berendezkedés visszásságaira. A *picaro* azonban nem felforgatni akar, hanem hasznót kíván húzni a fonáságok leleplezéséből. Innen ered elbeszélésmódjának groteszksége, ironikus szemlélete, maró humora.

Nos, Kakuk Marci alakja, mint látni fogjuk, nem teljesen felel meg ennek a leírásnak, holott groteszk helyzetekben neki is van része, és az ironikus távolságtartás sem hiányzik mesélő stílusából. Társadalomkritikája sem a hatalom vagy a gazdaság birtokosai ellen irányul csupán. Sőt, talán nem is elsősorban ellenük, hiszen velük viszonylag ritkán és távolról kerül érintkezésbe. Úgy mondhatnók inkább, hogy mindenkit meglátja a visszásságot, aki ragaszkodik anyagi javaihoz, vagy aki a maga társadalmi szintjén részt vesz a hatalmi játékban. Összefoglalva azonban elmondhatjuk, hogy Kakuk Marci valóban pikareszk hős, és jellemvonásainak jelentős része valóban visszavezethető erre az irodalmi örökségre, ugyanúgy, mint a Kakuk–történetek egyes szerkesztés- és stílusbeli, valamint narratív sajátosságai. Természetesen nem kevésbé fontosak az eltérések sem ettől a hagyománytól. Az eltérések egy része egyszerűen abból adódik, hogy ezek a történetek a XIX. század végén játszódnak Magyarországon, s nem a XVI. század végén Spanyolországban. /Érdekes, és feltétlenül vizsgálandó kérdés lenne, hogy vajon miért felelt meg annyira Tersánszky céljainak ez a történelmi időszak? Miért nem hozta közelebb Kakuk Marcit a saját jelenéhez? A lehetséges indokok között ezúttal csak egyet említsünk: az első világháború élményét. Kakuk Marci alakja háborús vagy akár közvetlenül a háború előtti évekbe helyezve óhatatlanul jelentős módosulásokon és főleg jelentésváltozásokon esett volna át, ami idegen lett volna az írói szándéktól./

Különös figyelmet érdemel, ahogy a *Kakuk Marci ifjúsága* kezdődik: az író mesél jövőendő hőséről, egyes szám harmadik személyben, *értelmezi* a figurát. Kulcsot ad hozzá. Ezzel az eljárással Tersánszky ismét a pikareszk irodalom egyik sajátosságához vezet vissza minket, vagyis ráébreszt arra, hogy nem a főhős személyiségének rejtélye miatt kell végigolvasnunk a könyvet, hanem a kalandok, az újabb és újabb szituációk az érdekesek, nem az intenzivitás a jelentésben, hanem az extenzivitás a kibontakozásban. Az már persze modern igény, hogy hősének személyiségét magyarázandó, gyermekkorához nyúl vissza /bár itt is meg kell jegyeznünk, hogy az első klasszikus pikareszk, a *Lazaril de Tormes* szintén a gyermekkortól indítja hősének históriáját/. Vizsgáljuk meg közelebbről a híres passzust, ahol az író

arra próbál magyarázatot találni, mi okozza minden társaságban a Kakuk Marci megjelenése által kiváltott „kényszerű vidámságot”. Kiemeli Marci „furcsa őszinteségét és egykedvűségét”, „amely nem méltat rejtegetendőnek semmi hibát, semmi gyöngét, anélkül, hogy vásott vagy keresett volna. Ez a furcsa tárgyilagosság, ez okoz személye körül derűliséget.” A pikareszk hős, mint tudjuk, a maga módján szintén tárgyilagosan láttatja a dolgokat, noha szüntelen alakoskodásra kényszerül. Nem marad előtte rejtve semmi fonák-ság. Ám Tersánszky rögtön jelzi azt is, amiben Kakuk Marci különbözik a *picaro*-tól: hogy hősének éleslátása „nem vásott vagy keresett”. Valami őszönös erkölcsi érzék lappang mögötte, amely többet enged meg, mint a polgári morál, ám korántsem bármit. Kakuk Marciban azt érzi meg a környezete, hogy nem óhajt részt venni a hatalom, a szerzés és a birtoklás szociális összjátékában. A *picaro* tudatos zsványsága és cinikus kegyetlensége /amellyel környezetének kegyetlenségét viszonyozza/ távol áll tőle.

Marci nagyon könnyen megbékül a világgal: az anyagi javaknak csak azt a minimumát akarja megszerezni, ami által megkíméli magát a fizikai és a lelki szenvedéstől. Ha ennél több jut, örül neki, de nem harcol érte. Szerелеmből viszont a lehető legtöbbet akarja, ebben a tekintetben nincsenek gátlásai. Tökéletes ellentéte „szusztársának”, Somának, aki szerelmi igényeit mindig alárendeli intrikus vagy pénzszerző hajlamainak. /Később még visszatérek arra a kérdésre, hogy mi tartja mégis együtt ezt a két olyannyira különböző embert, mi teszi őket „szusztársakká”./ Persze az, aki csak élni akar, harmóniában a világgal, akinek ambíciói kimerülnek a szoknyák kerülgetésében, azt környezete együgyűnek, kissé ütődöttnek érzékelheti. Némileg infantilisnak is. S mindebben van is igazság: ez magyarázza Kakuk Marci különösen jó viszonyát az elmefogyatékosokkal és a gyerekekkel. Tersánszky azonban az idézett helyen fontosnak tartja kiemelni, hogy Marci nem azért került a „mulatságos fickó” hírbe, mert *rajta* lehet nevetni. Humora „nem őt teszi nevetnivalóvá. Nem, hanem sokkal inkább annak a tényét, mennyi áttatás és alakoskodásban leledzenek még a legegyszerűbb lelkek is. „Kakuk Marci beszédmódja tehát olyan tükör, amelyben a vele érintkezők önmaguk apró fogyatékoságait, gyarlóságait pillantják meg valamilyen elnézően ironikus szemszögből. Magából Kakuk Marciból azonban keveset értenek, hiszen viselkedésének alapstruktúrája, magatartásának lelki háttere, motivációi idegenek maradnak számukra.

Ugyanígy van ezzel az olvasó is. Abból, amit a narrátor Kakuk Marciról elmond, csak azt tudjuk meg, hogyan látja őt a környezete, a világ – vagyis, hogyan látná őt az olvasó, ha személyes ismeretségbe keveredne vele. Tehát az írói „magyarázat” éppen arra nem ad választ, hogy *miért* lett éppen ilyen ez az ember? A narrátor végül be is vallja értelmhező kísérletének kudarcát. „Egyáltalán, Kakuk Marcinak csak a szaván indulhatni el.” De a szavaiból sem vonhatunk le gyors következtetéseket; kiderül, hogy „talán maga is azért vált körülményeihez képest mesterévé a szavaknak, hogy ennél fogva mulatságos fickónak tartsák.” A kör tehát bezárult, a beszéd a beszédre utal.

A rejtély rejtély marad, Kakuk Marci olyan, amilyen, mint ahogyan Somával is „vele született” a rosszban sántikálás, a másokkal való kibabrálás szenvedélye.

Hősnének gyermekkoráról szólván, Tersánszky Kakuk Marcinál is egy veleszületett tulajdonságot emel ki: az a „különös, rugékony kedélyt”, amely minden helyzetben megtalálja a boldogság minimális lehetőségét, vagy legalábbis a világgal való kiegyezés esélyét. „Valahogy érzéketlen volt a szegyen, a kínos, a megalázó iránt, anélkül, hogy különben arcátlan lett volna, mint ez rendesen ezzel szokott járni. Különös, s nem oly sűrű tulajdon ez.” Íme a kívülállásnak, a nem-ragaszkodásnak, a Kakuk Marci-féle egykedvű tárgyilagosságnak a másik oldala: a személyes felelősségérzet hiánya. Legalábbis ami a világ berendezkedését és mások vétkeit illeti. Marcitól idegen a keresztény felelősségvállalás az elrontott világegyetemért, a pusztító létezés-sel már együtt járó bűnösség tudata, amely minden moralizáló attitűd forrása. Számos szituációban kiderül, hogy Marcit nagyon is bántja a lelkiismeret, ha úgy érzi, hogy viselkedése akarva vagy akaratlanul bajt, kárt, kellemetlenséget okoz másoknak. De azért, amin nem változtathat, nem hajlandó bűnösnek érezni magát. Sőt, ami ennél több, mert szinte már a vegetatív szférát illeti, a szegyent, a kínost, a megalázót képes nem magára vonatkoztatni, ha magának nem volt szerepe az előidézésében.

Gyermekkorának leírásakor egyébként az író ismét közelít a naturalista modellhez. A részeges, egymással csak gyermekeik révén érintkező szülők, a korai árvaság, a nincstelenség azonban csak a szociális kiszolgáltatottságot magyarázza, nem pedig Marci jellemének alapvonásait. A narrátornak persze itt sem az a fő célja, hogy a nyomor rémségeit és csúfságait halmozza, az olvasó szánalmára pályázva. A nyomorleírás nyomasztó hatását az a groteszk humor enyhíti, amely sorsszerűen kötődik Kakuk Marci figurájához. Ezt a sorsszerűséget hangsúlyozza egyébként az a hagyományos pikareszk gesztus, hogy megértést és elnézést kér az olvasótól Kakuk Marci „önkéntelen sorsa” iránt. A sorsszerűség részben a véletlen műve, minden egyes történetben más összetevőkből áll; annyiban viszont valóban Marci jelleméből következik, hogy ez a figura, mint más összefüggésben már utaltunk rá, főleg negatív módon reagál a világra. Egyénisége mindenekelőtt abban nyilvánul meg, hogy mit utasít el, mire nem hajlandó, mire nem lehet rávenni. Nagyon ritkán tűz ki célokat maga elé, s ha szeretne valamit megszerezni, azt rendesen nem éri el; hiszen ekkor nem lényének megfelelően viselkedik.

A másik fontos információ Kakuk Marci életének erről a kezdeti időszakáról /amit tőle magától tudunk már meg/: hogy kétszeresen is megfosztották a gyermekkorától. Egyrészt szülei természete és korai halála okolható ezért, másfelől pedig az a tulajdonsága, hogy külsőre rendkívül koraérett volt. Ezért senki sem vette gyerekszámba, ami egy árvára nézve különösen nagy csapás. Mindez Kakuk Marcit arra ösztönözte, hogy ragaszkodjék ennek a soha el nem nyert gyermekornak értékeihez. Ösztönös erkölcsi érzékének, mint céloztunk rá, szinte vegetatív bázisa van. Erre a legemlékezetesebb példa hisztérikus, görcsös sírása, amikor barátja, Kukuj megöli vetélytársát, a kotrórt. /Akit különben Marci sem állhatott, s félnivalója is

volt tőle./ A gyilkosság a későbbi történetekben is a legvégső rossz, a menthetetlen és megmagyarázhatatlan gonoszság megjelenése marad számára. Az ölést sem az áldozat előzetes gonosztettei, sem az általa jelképezett társadalmi igazságtalanságok nem legitimálhatják. Ezért a „zendülők között” játszódó történet Buzugójának nevéhez szinte gyermeki iszonyodással teszi hozzá minden egyes alkalommal: „ez a gyilkos”. Tekintetbe véve életformáját és azt a társadalmi közeget, amelyben mozog, talán meglepő egy kissé az a tulajdonsága, hogy a lopással szemben hasonló, szorongásban megnyilvánuló gátlásai vannak. Első és talán az egyetlen említésre méltó tolvajlását is csak a bolond Erzsí kedvéért követi el /hasonló eset a színész-történetben fordul elő, akkor a karmester és lánya kedvéért vesz részt tolvajlásban/. Szinte ájulás környékezi, amikor végre rászánja magát, hogy megszerezze a félnotás lánynak a vágyott dinnyét. Itt már működik az a rejtélyes hullámhossz-azonosság, amely Marci és a csökkent értelmi képességűek között teremődik. Ha valamit jól megért Kakuk Marci, az az elemi boldogságvágy, ami a félkegyelmű Erzsiben rohamszerűen és minden álcázás nélkül jelentkezik, s amellyel szemben környezete olyannyira érzéketlen.

A Kakuk Marci történetek helyszíneit és tematikáját nézve jól látható, hogy Tersánszky tudatosan helyezi hőst más és más közegbe. Nehéz eldönteni, hogy ebben a pikareszk hagyomány, vagy a 19. századi realista-naturalista próza társadalmi tablóit hatottak-e rá ösztönzőbben. A vidéki kisvárosból, ahol született, útja a falvak felé vezet, onnan a kis bányatelepülésig, ahol a szervezkedő munkásokról szerez tapasztalatokat. Innen menekülve egy világtól elzárt, kis hegyi faluba érkezik, a „vadászkaland” színhelyére, majd egy nagyobb községbe, ahol a színitársulattal kerül kapcsolatba. De az útvonal szemmel láthatóan visszafelé, a szülővárosba tart, a korteskedés epizódján át a viszonylagos megnyugvásig, ami egyszerre jelenti a gyermekkor színterére való visszatérést és egy kamaszkori emberi kapcsolat, helyesebben asszonyi gondviselés újraéledését. Kakuk Marci tehát végül is révbe ér, ha ez nem is azt jelenti, hogy tisztességes polgár lesz belőle, mint a pikareszk hősök jelentős részénél. Nem kell tovább vándorolnia, de nem is kell lemondania „kakukságáról”. Ez az önmagába visszatérő útvonal ismét a gyermekkor, illetve a női princípium, az „ewig weibliche” jelentőségére hívja fel figyelmünket.

Kakuk Marci viszonya a nőkhez jóval összetettebb, mint azt hagyományosan érzékeltetni szokták. Az értelmezők /s ebben maga Tersánszky is ludas/ általában leszűkítik ezt a problematikát egyfajta irodalmias-anekdotikus „csapodárságra”, a csúfnév sugallta „kakukságra”. Holott Kakuk Marci a szerelemnek igen sok variánsát ismeri meg; s amit Tersánszkytól talán sokan meglepőnek találnak, a szerelem e különféle válfajai gyakran archaikus szimbólumokhoz, ős-toposzokhoz kapcsolódnak. Kakuk Marci sorsát elsősorban a nők határozzák meg. Tőlük ered minden jó és minden rossz. Hiába szoknyavadász, az esetek jelentős részében meglepetésként érik sikerei. Azok a nők az igazán fontosak számára, akiket kezdetben elérhetetlennek gondolt, vagy akik elérhetetlenek is maradtak, mint például az első

történetben Ninike kisasszony. Az *amerikai örökségben* Kasosné először üldözi, majd pártfogásába veszi, sőt, némi huzavona után a szeretője lesz. A *Kakuk Marci a zendülők között* Esztije kedvéért Marci akár a tisztos polgári létet is vállalná, ám ezúttal a nő árulja el: nem hajlandó kivárni, amíg Marci feljebb lép a társadalmi ranglétrán, inkább visszatér az írnokhöz, akinek családja és környezet eleve szánta őt. Tersánszky íróilag bravúrosan oldja meg ezt a szakítást: pontosan érzékeljük, hogy a bűnügy, amelybe Marci Soma miatt belekeveredik, nem *oka* Esztitől való elválásának, hanem csak jó ürügyet szolgáltat a lánynak arra, hogy megszabaduljon tőle. A *Vadászka-land* Jankája és a *Kortésúton* fogadósnéja a forgandó szerencse, a változékony asszonyi természet megtestesítője ugyanúgy, mint a színésztörténet Györgykéje. Ha érdekük vagy szeszélyük úgy kívánja, ezek a nők ugyanolyan könnyedén hagyják sorsára Kakuk Marcit, mint ahogyan korábban pártfogásukba vették. Az egyik legőszintébb, s a maga nemében vitathatatlanul megbecsülést érdemlő nőalak kétségkívül a „nagy Dóra”, ez a prostituált, aki minden alakoskodás és álszentség nélkül néz szembe helyzetével, és kerülve minden fölösleges érzelgősséget, meg tudja védeni magát a mocsok kellős közepén is. Ő azonban túlságosan is tárgyilagos, földhözragadtan számító teremtmény ahhoz, hogy megoldást hozhasson Kakuk Marci életébe. Ura a sorsának, ám másokon is csak uralkodni tud.

Kakuk Marcinak kétféle funkcióban van szüksége a nőkre: a szexuális-erotikus funkció nyilvánvalóan az egyik; a másik, az anyai funkció igénye kevésbé vehető észre, ha Kakuk Marcinak, mint az író sugallta, „csak a szavain indulunk el”. Egyazon nő azonban igen ritkán láthatja el ezt a kettős szerepet. Ezért jelenthet ideális megoldást Marci számára az utolsó történetben Annuskának és anyjának a kettőse. Az öreg mézeskalácsosné Marci kamaszkorában ingadozott az anyai és a szexuális funkció között /amelyet a csúf Zachárné csak részlegesen és ideig-óráig vonhatott egybe/, s elkésve döntött úgy, hogy vállalja mindkettőt. Ez indította el Marcit vándorútján /saját hajlamain kívül/. Az Annuska-epizódban viszont már elég idős ahhoz, hogy az anyai gondoskodást gyakorolja anélkül, hogy szexuális konkurenciát jelentene a lányának.

Marci mélyen tudatában van a női természet kettősségének, sőt, ez a problematika tudat alatt is kísérti. Erre a legjobb példa az a két álom, amely *Az amerikai örökségben* szerepel. Az író a történetnek egy olyan pontján helyezi el ezeket az álmokat, amikor Marcinak jó oka van arra, hogy féltse az életét a falubeli orgyilkosoktól. Az első álomban egy mély tárnába menekül az őt üldöző kések-balták gyilkosok elől. A tárna hagyományosan az anyaméh jelképe, amely ebben az esetben nem nyújt védelmet, hiszen az üldözők már-már utoléri. Hirtelen örömmel fedezi fel, hogy a tárnának egy másik kijárata is van, amelyen oldalról is ellenségei rontanak feléje. Ekkor dobogó szívvel, verejtékezve felriad, majd kisvártatva ismét elalszik. Azt álmodja, hogy a templomtorony tetején áll, egy állványzaton, mint kamaszkorában. A torony ősi fallikus jelkép, s a tetejére mászó férfi tudat alatt feltehetően nemisége révén szeretne menekülni szorongatott helyzetéből.

Ebben a pillanatban lent a téren megpillantja Rozit, a kocsmái szajhát, aki integetve hívja lefelé. Az állvány erre dőlni kezd és a mélybe sodorja Marcit. Ő felébred, és rájön arra, hogy valóban női hangot hallott, egy fiatal szolgálót, aki a menedéket jelentő jó hírrel keresi meg. A két álom, amelyeket Tersánszky rendkívüli írói magabiztossággal, minden zavaró didaxis nélkül épített bele a narráció menetébe, nagy erővel jeleníti meg az anyai és a szexuális funkció negatív oldalát. Vagyis azt, hogy külön-külön egyik sem jelent menedéket, mindegyik elveszejtheti a benne bízót.

Korántsem ez az egyetlen eset, amikor Tersánszky pszichoanalitikus jelképeket használ föl. Kakuk Marciról szóló esszéjében, amelyet már többször idéztam, nem véletlenül nevezi a pszichoanalízist „a mai idők legnagyobb vívmányának”. Gondoljunk a *Kakuk Marci a zendülők között* kígyó-epizódjára, amikor Luli nagysága, aki kivetette hálóját Marcira és Eszti, aki már Marci szeretője, látszólag kevésbé indokolható hevesseggel csapnak össze abban a kérdésben, hogy a kígyó ártalmas lény-e, avagy sem. S a jelkép úgy teljesül ki, hogy Marci, aki maga is megharagszik erre a fallikus szimbólumra, ami miatt annyi kellemetlenség éri, botra csavarva ijesztgeti vele a nőket. Egészen addig, amíg Eszti ki nem kapja a kezéből és meg nem öli a kígyót. Ez a kígyóhalál lesz azután az előjele a gyilkosságnak, amely miatt Marcinak is menekülnie kell, de Eszti árulásának és a vele való szakításnak is.

Marci érzékeli a puszta szexuális viszonyban lappangó kegyetlenséget, ezért mindig arra fordul, ahonnan anyai gondoskodás-féltet is remélhet. Másokon is meglátja ezt az érzelmi szükségletet. Még a gazember Somát is megsajnálja, hogy úgy tud aludni, „mintha az anyjába tudná magát visszabújni”. Azok a helyzetek, élmények rendítik meg igazán, amikor újra gyermeknek érezheti magát. Ehhez a problémakörhöz tartozik, mint említettük, közeli, megértő viszonya az együgyűekhez, értelmi fogyatékosokhoz és a gyermekekhez. Arra ugyan véletlenül jön csak rá *Az amerikai örökségben*, miként lehet tűszúrással elhallgattatni a bolond Jánoskát. De ösztönös erkölcsi érzéke nem engedi, hogy a titkot másoknak is elmondja, hiszen ezzel állandó kínzásoknak tette volna ki a gyengeelméjű fiút. Mégis, már-már kibőki a dolgot, amikor, ahogy ő mondja, „mintha valami meglökött volna: Marci, ne tedd.” Jóval lényegesebb ennél az, hogy fokról-fokra megéri Jánoska viselkedését; képes arra, amire senki más a faluban, hogy belülről lássa a roncsolt tudatot. S ekkor kiderül, hogy Jánoska „éneklése”, vagyis ordítószása nem panasz, hanem a puszta létezés élvezetének, egyetlen, számára rendelkezésre álló kifejezőeszköze. Jánoska a kegyetlen bánásmód ellenére nem boldogtalan, jön rá Marci. Groteszk humorral meséli, hogy a hibbant fiú „megette a legyet és az egeret is, de még a mosogatórongyból is nyelettek vele és az is ízlett neki.” Jánoska tulajdonképpen Marci világhoz való viszonyának ad absurdum vitt variánsa: ezért tartoznak ők ketten össze. Jánoska abnormális extremitással valósítja meg azt, amit Marci kiegésző hajlamáról, a boldogság-igény szükségessé minimumáról mondtunk. Elvon-

tabb értelmében Marci is „mindenevő”, nem a sorsa elleni lázongást érzi fő feladatának.

S amit másokból általában hiányol, a pusztá létezés örömét, azt megtalálja Jánoskában, aki mindig elégedett a nap és a tűz látvány pedig egyenesen extatikus elragadtatást vált ki belőle. Ez Marcira is jellemző: szinte átszellemülten nézi a tűzijátékot, „engemet a sírás csiklant meg attól, hogy úgy tetszik nekem az ilyen” – mondja. Kakuk Marci emberi tartása végül is abból a soha ki nem mondott meggyőződésből következik, hogy minden élőlénynek, főként pedig minden embernek pusztán attól boldognak kellene lennie, hogy részesült az élet csodájából. Ezzel szemben a társadalmi lét legfőbb negatívuma az /s méghozzá a szociális hovatarozástól függetlenül/, hogy a létezésnek ezt az alapvető élvezetét nem teszi lehetővé az emberek számára. Eltakarja azt a szemük elől az anyagi javak és a hatalom birtoklásának vágya /a hatalom itt természetesen egészen tág értelemben értendő, a társadalom mikrostruktúráiban, a legszemélyesebb viszonyokban érvényesülő hatalmi játékokra is gondolva/. Marci egyáltalában nem híve a nincstelenségnek és a nélkülözésnek, de képes kívülről és felülről tekinteni saját szükségleteire. Ezért teheti szóvá például *Az amerikai örökségben* azt az igazságtalanságot, hogy Kasos gazdaságában csak a kocsisoknak osztanak meleg ételt, a napszámosoknak nem. Nem kellett ehhez különösen együttérző lélek „csak éppen rosszulesett nekem, hogy emberek éhen nézzenek a számba, mikor én zabálok.” Fellépésével sikert ér el: a napszámosok megkapják a maradékot; ekkor jut Marci eszébe, hogy „rosszabb a szokás az embernél.”

Nem a társadalom politikai-hatalmi struktúráját, hanem az ettől ugyan nem független, de vele mégsem azonos szokásrendszereket teszi felelőssé azért, ha az emberek kölcsönösen elviselhetetlenné változtatják egymás életét. Marci született alkalmazkodó és született nonkonformista egyszerre. Nonkonformizmusát lényének megőrzött gyermeki rétegei táplálják. Az *Annuskában* történik, hogy míg Soma a közeli faluban készül újabb gazemberségét elkövetni, Marci mesét hallgat az öreg csősztől, annak unokájával együtt. Ekkor vallja be „még most is úgy szeretem hallgatni a mesét, mint valaha kölyökkoromban.” Jelképes értékű az is, hogy nem érdeklik a vadásztörténetek, „az állandó gyilkolódás”, s a gyerekekkel együtt unszolja az öregot Nagyevős és Nagyerős történetének elbeszélésére. A világot telhetetlenül bekebelezni vágyó Nagyevős és a magát minden élőlénynél hatalmasabbnak érző Nagyerős vetélkedésének kimenetele is sokatmondó. A mértéktelen hatalom-akarást képviselő Nagyerős önmagát üti agyon, amikor le akarja csapni az orra tövébe kuporodó bolhahakírályt. Nagyevős pattanásig feszült pocakja viszont már egy bolha bekapásától is kipukkad. A mese mintegy a Kakuk Marci féle „új világnézetet” foglalja össze – Tersánszky emlegette így tréfásan a csirkefogó életfilozófiát –, s az sem véletlen, hogy ezt a történetet a természettel harmóniában élő öreg csősz mondja el. Külön értekezés tárgya lehetne egyébiránt Kakuk Marci viszonya a természethez. A legfontosabb persze az, hogy önmagát is mindig a természet részének tudja;

s ily módon azt sem téveszti szem elől, hogy a természetet nem lehet legyőzni. Sem a külsőt, sem a bennünk lakozót, s aki ezt teszi, az rossz úton jár, annak személyisége előbb–utóbb eltorzul. Kakuk Marci többször említett ösztönös erkölcsi érzéke például nem azt jelenti, hogy nem vet számot a saját szükségleteivel, a saját önzésével. Ha meg is sajnálja a lüke Jánoskát, azért rögtön azt is hozzáteszi *Az amerikai örökségben*: „De hát az ember törődik a maga bajával, még úgy is, ha nincs az.” Kasos gazdát is megsajnálja, amiért életét csak az üzletért való lőtás–futás teszi, hogy népes családja dacára olyan magányos, s főleg, hogy ő sem szeret senkit. Ez azonban egy pillanatig sem akadályozza meg abban, hogy – bár egészen kis láncszemként csak, Kasos becsapásával – maga is belépjen a társadalmi korrupció láncolatában.

Úgy látja, hogy az embereket mindenütt és minden helyzetben közvetlen, személyes érdekeik vezérlik – ez voltaképpen szintén természeti törvény számára, amelynek érvényességét észébe sem jut megkérdőjelezni. Azért nem lesz soha „lázító”, vagy „zendülő”, mert minden kollektívumra–hivatkozás mögött azonnal felfedezi a személyes érdekeltséget. A szakszervezeti mozgolódás nem érdekli, az anarchista–terrorista megoldásoktól iszonyodik. Így foglalja össze erről a véleményét: „Éntőlem kironthatja az urakat papostól a rosszkórság, ahol éri őket, anélkül is, hogy én küldjem rájuk”. A közvetlen személyes érdekhez azonban hozzáérti a személy vagy kisközösség önbecsüléséhez szükséges legitimáló ideológiát is. A kortes–történet tanulsága éppen az, hogy az embereket minden látszat ellenére nem lehet csak pénzen megvenni. Látja a keménynyakú függetlenségi–párti magyarok minden gyarlóságát, korlátoltságát, sőt önnön ideológiájukkal szemben táplált szkepszisüket is. Mégis megbecsülni valónak tartja, hogy nem mondtak le hagyományos politikai magatartásukról, annak ellenére, hogy voltaképpen nem hiszenk már egyik pártban sem. Ebben az esetben keveredik a bornírtság a manipulációval és a korrupcióval szemben tanúsított ellenállással, és Kakuk Marci jól érzi, hogy azoknak az embereknek, akiknek a politikába beleszólni reális esélyük úgy sincsen, az utóbbi, tehát az önbecsülés megőrzése és az ellenállás szelleme a legfontosabb.

Énjének rosszabbik fele, testet öltött démona, Soma, sokszor téríti olyan útra, amelyre esze ágában sem volt rátérni. Hol erőszakkal, amorális gátlástalanságával éri el ezt, hol csábítással; vitathatatlan azonban, hogy Marcit érzelmi szálak is fűzik Somához; van valami a lényében, ami lenyűgözi és előnyhöz juttatja vele szemben. Soma ugyanis éppen olyan önmagáértvalóan gonosz, mint ahogyan Marci sem tudja mindig megmagyarázni, miért mond le valamiről, amit éppen meg is szerezhetne. Somát az emberekkel való manipulálás, a csalás és az intrika inkább önmagáért, mint a belőle húzható haszonért érdekli. Olyannyira, hogy gonoszsága néha saját érdekeinek rovására is megy. Meg van írva az ő sorsa is, ő az, aki igazán örök bolyongásra ítélt. Soma világát a gonoszság egysikúvá teszi, beszűkíti. Telhetetlen mohósága miatt mindent újra elveszít, mindig a nulláról kell indulnia. Kakuk Marcinak el kell szakadnia tőle ahhoz, hogy – akár átmenetileg – nyugtot

lelhessen. Soma gonoszságában van valami eszelős, irracionális elem. Soma gonoszságában van valami eszelős, irracionális elem. Különös „kártyabetegsége” annak a jele, hogy a végsőkig koncentrált, már külső célokkal sem magyarázható amoralitást a lélek nem képes elviselni. Még az ő lelke sem. Mindamellettségtelen, hogy időnként Soma is a szeretet és a segítőkészség jeleit mutatja Marci iránt. Az fűzi össze őket, hogy a maga módján Soma őszinte Marci előtt – de önmagát sem csapja be, mint az emberek többsége. Tudja, hogy gazember és nem is akar más lenni. Együgyűségnek, habókosságnak tartja Marci erkölcsi fenntartásait, de némiképpen tiszteli értük. Voltaképpen szüksége van Marci tisztessgére, hiszen ő az egyetlen ember, akiben megbízik. Végül pedig közös vonásuk, hogy nem sokat törődnek azzal, amit megszereztek; nem tudják megtartani, amihez hozzájutottak. Soma viselkedése egy bizonyos ponton szélsőségesen számítóból mindig átcsap szélsőségesen irracionálisba. Mindig ilyenkor kerül veszteségi helyzetbe, mert azok, akikkel a számító érdekeltetés közös szférájában mozgott addig, megszimatolják benne ezt az irracionálisitást, és megrettennek az irracionálisban rejlő anarchikus, felforgató erőttől.

Kakuk Marci életfelfogása ellenben, bármilyen meglepő, mutat némi rokonságot a Zen buddhizmussal. Már idéztük a nem-ragaszkodás fogalmát /ami természetesen csak az egyik oldala a *wu-wei* komplex jelentéstartalmának/. A zenben a nem-ragaszkodás mindig a ragaszkodással együtt értenő. Láttuk, hogy Marci nem ragaszkodik az anyagi javakhoz és a hatalomhoz; de ragaszkodik a létezéshez és a létezés öröméhez. És tudja, hogy a létezéshez csak úgy ragaszkodhat, ha eggyé válik a világgal – amelyben viszont a hatalomra és az anyagi javakra irányuló vágyak és szükségletek döntő szerepet játszanak. Tehát ragaszkodik a világhoz és nem ragaszkodik a világhoz. Nem lehet felosztani a világot azokra a dolgokra, amelyekhez ragaszkodik és azokra, amelyekhez nem ragaszkodik. Alapvetően elfogadja a világot, ez a döntő. A szeretethez ragaszkodik, de elfogadja a gyűlöletet, a nagylelkűség mellett az önzést, a szép mellett a rútat. „A virág lehull, ha szeretjük is, a gyom nő, ha nem szeretjük is” – mondta a zen egyik mestere.

Marci is elköveti néha a zen mesterek által elítélt hibák leggyakoribbját: visszazuhan az egyoldalúságba, főleg a görcsös ragaszkodásba, de valami ösztönös érzéssel mindig kikecmereg belőle. Egyedülálló figura a század magyar irodalmában; az teszi egyedülállóvá, hogy tettei és gondolatai milyen kevésbé motiváltak a szó poétikai értemében /vagyis milyen kevés magyarázó elemet tételeznek fel/, s mégis milyen sokrétűek, többdimenziósak. Ebben a teoretizálhatatlanságban–teoretizálhatatlanságban is rokona a zennek. Kakuk Marcinak a maga teljes társadalmi kiszolgáltatottságával és eltaposottságával együtt sikerül a jelen pillanatban élnie, anélkül, hogy elveszítené a múltját. Ahogy a buddhizmus javasolja, élete részévé válik a környező világnak, maga pedig eggyé válik problémáival, azok nem külön léteznek tőle. Természetes lény; szelleme lágy, rugalmas, alkalmazkodó szellem: *nyu nan shin*, ahogy Suzuki mester mondja. „Különös, rugékonny kedély”. Tersánszky szavával és évdő európaiságával: csirkefogó.

CSODA ÉS VALÓSÁG

Gerold László

A Magyar Nyelv, Irodalom és Hungarológiai Kutatások Intézete, Újvidék

Közlésre elfogadva: 1989. március 17.

Két regénye van Tersánszky Józsi Jenőnek, amelynek címében szerepel a *legenda* szó. Közülük most az elsővel, az 1936-ban megjelent *Legenda a nyúlpaprikásról* cíművel kívánok foglalkozni. A másik *Új legenda* címmel jelent meg, 1944-ben, és sokkal kevésbé ismert, mint az előbbi, amely a *Viszontlátásra, drága...*, *A margarétás dal*, *A cédá és a szűz*, az *Egy ceruza története*, *A szerelmes csóka*, az *Egy vezérbika emlékirata* vagy a *Kakuk Marci*-ciklus egy-két darabja – zömmel kisregénynek nevezhető munkák ezek – mellett gerincvonulatát képezi huszadik századi irodalmunk egyik jelentős, ám semmiképpen sem rangja-súlya szerint értékelt, számon tartott elbeszélői opusának, Tersánszky Józsi Jenő prózaírásának.

Mit jelent a többektől is nyíltan vagy burkoltan remekműnek mondott kisregény esetében már a címbeemeléssel hangsúlyossá tett műfaji megjelölés: érvényesül-e ez, ha igen, mi módon, s közrejátszik-e a mű esztétikai értékének megteremtésében?

A kisregénynek a legendával mint irodalmi formával, prózai műfajjal való rokonságát rendre kiemelik mind a kritikák, mind pedig az összefoglaló jellegű munkák (tanulmányok, monográfiák) írói. A kötetet a *Nyugat*ben méltató Schöppflin Aladár írja: „Legenda ez valóban, bár csak Gázsiról, az ágról szakadtról és Paprikásról, a nyúlról szól. Megvan benne a legenda naivitása, nemcsak a történetben magában, hanem abban a módban is, ahogy Tersánszky a mozzanatait keveri, s a hangban, ahogyan elmondja.” Tehát *naivitás*, mind a történetben, mind az artikulációban, az előadási módban. A mű legendaszerűségére vonatkoztatható Thurzó Gábor megjegyzése is miszerint „Gazsi élete csak megadás és beletörődés volt sorsába.” Szentkuthy Miklós, aki az opust azzal a szándékkal pásztázza végig, hogy kilesse a „legnagyobb írói dicsőség”, a „teremtsünk embert” titkát Tersánszkyknál, úgy látja, hogy Gazsi „szerénysége és alázata” az, ami „több evangéliumba elég –

lenne – morális bélésnek". Jósága ennek a „kicsit ütődött, kicsit bolondos” öregembernek azonban „nem olyan, mint az oltári szenteké”, írja, majd önmagához híven Szentkuthy két gyors irodalmi ellenpéldával is érzékelteti véleményét, hogy Gazsi „emberszabású” szent: „A Jézuska (a régi irodalomban) néha túl fennkölt és túl glóriás, a Dosztojevszkij-féle hercegi 'Idióták' – viszont – térdig süppednek a lélekkórtan egzaltált mocsaraiba.” A nyolcvan éves Tersánszkyt köszöntő Féja Géza Gazsit a „profán szentek sorába helyezi”, mert az íróit idézve „az erdei vadból is kiszelídíti az ártó lelket”. A monográfus Rónay László, aki a méltatásul választott forma lehetőségei szerint ieginkább részletezően foglalkozik a kisregény iegendaszerűségével, a fogalomnak a „szentek életrajzait” nyújtó olvasmányt jelentő értelmezéséből indul ki. Gazsit, „a falu legelesettebb, legszerencsétlenebb flótása”-t azért tekinti a „földi igénytelenség és a szegénység szentjé”-nek, mert „lelkében birtokolja az evangéliumi nyolc boldogság némelyikét”. Ugyanakkor kiemeli, hogy „Gazsi nagyon is különbözik a kanonizált szentektől”. Mert őt „nem fényes ünnepek közepette sorolják az égi boldogok közé, hanem az író szolgáltatta neki igazságot, ő osztja számára a földi boldogságot”. Ahogy a legenda forma alkalmas közeg Gazsi sajátos története számára, ugyanúgy az író számára is lehetőség, hogy „mindenfajta fogalmi elvontság nélkül elmélkedjék (...) az emberi élet fontos kérdéseiről”, melyekre a „választ is – Gazsi példáját felhasználva – úgy ad(hat)ja meg, ahogy azt vagy az állatok, vagy az egyszerű emberek tehetik.” Gazsiban „valóban érezni a teljes egyszerűséget, s ugyanakkor benne mégis az emberi érzések ősrétegéig, egy az idők folyamán, a társadalom által megrontott lelki őstípusig nyúl vissza Tersánszky, mikor újra fölfedezi a teljesen természeti embert, aki nem igyekszik rendet tenni magában és maga körül, hanem olyannak fogadja az életet, amilyen.”

S hogy a kisregény méltatói kivétel nélkül foglalkoztak a mű legendaszerűségével, abban a cím mellett a történetet pontként záró, mintegy magyarázó jellegű írói epilógusnak is meghatározó szerepe lehet. Mégha szinte a maga mentségére, igazolására, hogy Gazsiról, ki „Egy olyan megrugdalt, utolsó toprongyos nyomorult (...), se rokona, se komája, és tanyája se babája” merésztelt ő legendát formálni, kér is Tersánszky – Gazsijára emlékeztető szerénységgel – felmentést: „Tudom én, hogy egy ilyen Gazsit sohasem tartanak méltónak arra, hogy ott szerepeljen a lélek nemességének, béketűrésnek, vértanúságnak, igazságnak, vidámságnak hivatalosan számon tartott nagyjai között!... Bár ha én nyomatékmal kérdelem, hogy: minek nem, ha egyszer minden érdeme megvan hozzá?... Azért adtam, demonstrációképpen a 'Legenda' címet a Gazsi történetének...”

Miben is hasonlít tehát Tersánszky Gazsija azokhoz, akikről legendák születtek, kiknek cselekedeteit, magatartását, életét évszázadok során példaképpül mutatták fel? Az epilógus a lélek nemességét, béketűrést, vértanúságot és igazság érzetet említ a „számontartott” nagyok jellemző erényeiként. Gazsiját az író valóban ezen tulajdonságok koordinátarendszerébe helyezi, a segédzkodás szenvedésének és felmagasztosulásának a történetét kapjuk

„szeretetteljes részletező-kedvvel ábrázolt ciklus”-ban, ez utóbbit, mármint a ciklust a kisregény esetében a szerkezet töredékes, szabályos fejezetek helyett jelentsort idéző szerekezeti formaként kell érteni.

Annak ellenére, hogy a nyúl-paprikásra vágó, de hozzá soha nem jutó segédzkodás szenvedéstörténete hosszsmetszetének minden pontja jelzi, hogy Gazsi a megpróbáltatások, a kínok sorozatát éli át, Tersánszky nem túlozza el a legendába emelést, nem akar főszereplőjéből mindenáron szentet csinálni. Ellenkezőleg, csak ott hangsúlyozza, ahol erre föltétlenül szükség van. Mindenekelőtt a kisregény elején, amikor Gazsit akarja olvasóival megismertetni és elfogadtatni. Miután Gazsi már idézett magányosságára utal, ügyesen, visszafogottan, nem kinyilatkoztatva, hanem kérdések sorozatával hozakodik elő hőse legendába illő tulajdonságaival: „Miből tengődik? Hogyan is nem veszejt el a kegyetlen inség? Honnan a türelme, jókedve, alázata? Honnan tudja, hogy a Világ Üdvöztője a magafajta egyszerű lelkeket nevezte meg a Mennyei Országá főnemeseinek? Miben bízik, mihez ragaszkodik az ilyen Gazsi, hogy a szakadatlan testi és lelki megpróbáltatások elől nem ugrik bele az első kútba, amit talál?” Ezek után magától értődő az írói megjegyzés, miszerint „csakis merész és képtelen álmok tarthatják a lelkét egy ilyen Gazsinak a testi burokjában”. Míg Gazsi „szent és ártatlan” voltát a falu „eszeloőségnek nevezte”, ő a kiszolgáltatottak bölcsességével „lázongás nélkül, boldogan, mosolyra mindig készen csakis Isten kegyelméből lehető békétűréssel” fogadta az iránta való viszonyulást, úgy, ahogy segédzkodási beosztásában „engedelmeskedett minden gazdájának”. S hogy megértését szemléltesse, Tersánszky elbeszéli Gazsinak azt a megpróbáltatását, amikor egész nap egyetlen betevő falat nélkül, elcsigázva a mezőőr arra kéri, hogy menjen le a havas Nyulas Dűlőbe, s hozza neki el az egyik tőkébe belecsapott kését. Egyszerre eltűnt Gazsi arcáról a „minden szolgálatra kész vértanúmosolygás”; erejét meghaladó feladat teljesítését kívánták tőle. Még a felajánlott „öt pénz” sem adott erőt, pedig amiatt nem evett egész nap, mert hiába próbált alkalmi munkához – pénzhez – jutni. Annyira azonban nem tagadhatta meg önmagát, hogy, hogy szinte ne röstelkedett volna, „micsoda háládatlan fickó” ő „ezzel a derék emberrel szemben”. És amikor a mezőőr Gazsinak az öt pénznél – amit már kétszer ötre felcicitált – is többet ígér, azt, hogy ezért a tettéért megáldja az Isten, akkor, mégha „lábai tökéletesen összegémberedve remegtek (is) alatta”, nekiindul a dűlőnek. Mert „az az érzése támadt: ha egy ilyen rendes, tekintélyes ember mint mezőőr, nem a verésen kezdi, hanem könyörgésre fogja, arra olyan rendkívüli oka lehet, hogy nem szabad ellenállni a kívánságának!” S az úton mindvégig arra gondol, hogy a szolgálataért a mezőőr az Isten áldásával bízta őt. A kést megtalálja, de mintha ennél fontosabbnak tartaná megjegyezni az író, hogy „a kis láncát a kézkarikán ráhúzta” nadrágszíjára, illetve „arra a szárítókötélvégre, ami a rongyait tartotta össze”. Ezzel Tersánszky nem csupán hőse ágrólszakadtságára akart utalni, hanem a legendák szentjeinek a derekán futó kötélre is, jelezve így mindazt, ami Gazsira ettől fogva vár.

Eddig tart Gazsi bemutatása, ettől kezdve megpróbáltatásai következnek. Előbb egy, majd még négy nyulat talál a frissen hányt hókupacokban, s most már nem csak saját testét kell lábainak felvinniük a dombra, hanem a jól megtermett nyulakat is, miközben arra gondol, a mezőőr számára a kés csak ürügy volt, hogy az elrejtett nyulak a sötétben a konyhájára kerüljenek. Gazsi így azt is tudni vélte, mire gondolhatott a mezőőr, amikor Isten áldásával küldte őt a völgybe. Megkészserezett erővel, hihetetlen kitartással vitte is Gazsi az „Ég adományai”-t, mert egyfelől „szent igénytelenségében még (...) bántotta volna, (...) hogy itt múlik ki végelgyengültől a mezőőrök kellemetlenségére”, másfelől pedig mitagadás, azt remélte, hogy végre teljessül szíve-gyomra vágya: jutalmul nyúlpankást ehet. Tévedett, nyúl helyett paszulyt tettek elé, s bár megígérték neki, hogy ezentúl a nyári konyhában engedélyezett téli szállása mellé „naponta egy tányér meleg étel” is kijár, ennek sokkal kevésbé örült, mint egy tál akár maradék nyúlpankásnak.

Oldalakon át, nem csupán mert a Paprikásnak nevezett nyúl kalandjai felé kanyarítja a történetet, ezután Tersánszky szóba sem hozza Gazsi legendába illő tulajdonságait, majd csak akkor találja ismét fontosnak ezeket említeni, amikor a következő évi körvadászatra egy álló esztendeig készülő, szüntelenül gőzölgő nyúlpankásról ábrándozó, álmodozó szegény Gazsit közvetlenül az eseményt megelőzően baleset éri, és nagy búbánattal a vackán feltérdepelve fohászkodik: „Mindenható Atyám! Segíts a te gyermeked! Tegyé! csodát, ahogy a Mi üdvöztőnk tett olyan sok nyomorulttal.” S ezzel ismét, immár a kisregény utolsó harmadában vagyunk, beindul a legendából ismert gépezet, aminek most már nem gyámolítás és lelki erősítés a funkciója, hanem csodatevés.

Téli menedékhelyén Gazsi egy élő nyúlra lel. Mi lenne ez, ha nem csoda, ahogy együgyű eszével ő „realizálta”: „Igen! Az Úr nem mindig égő csipkebokrok, fényes felhők közt mutatja meg örök jelenlétét, hanem állatok, növények, tárgyak, szél, hó, emberi indulat, idő, tér leghetetlenebb összekavarása módján a legköznapiabb köznapban is segít azon, akin akar és botlasztja el a biztos gögöt... ó Mindenség Ura!” A „Mennyei Gondviselés” gondolta, elérte a vágyott nyúlpankás lehetőségét. Csakhogy egy ártatlan igaz ember, ki inkább magának, mint másnak árt, nem lehet hóhér. Kivált, ha a „nyúlnak a két szemében mérhetetlen, zokogó esdeklést” lát. Ezt olvasta ő ki a kemence mélyéből felé csillogó két pontból: „Ne vedd el az életemet! Az enyém is kedves nekem, mint neked a tiéd. Te is olyan nyomorult vagy, mint én. Ne bánts engem!”

A történet folytatása ugyancsak a legendák forgatókönyve szerint alakul: a jót cselekvő Gazsi ismét elesik a nyúlpankástól, de a Paprikás névre keresztelt nyúl „tisztá szórakozása lesz” a kondásnak, olyan, ami senkinek sem adatott meg: „szolgálj tartásba” áll, mosdik, rókatáncot lejt.

S itt akár be is fejezhetné Tersánszky a történetet, ha nem akarna még teljesebb igazságot szolgáltatni Gazsijának. Paprikás előbb elkészüléseinek eredményeként nyúlporontyoktól kísérve bukkan elő, amire: „Kacagott a tavaszutó napsugarában az egész mező!...” a kondással, a mezőőrrel, a

grófkisasszonnyal együtt, majd pedig tudomány szabadtéri bemutatásával végleg szerencséséhez segíti Gazsit, mert: a grófkisasszony, kinek „gyermekkorában hallott, olvasott mítoszok, legendák jártak inkább (...) az eszébe, makulátlan lelkű szentekről, akikhez bizalommal közeledtek az erdő vadjai és akik az ég madarainak hirdették a jóság és könyörület ígét... Mintha glóriát látott volna (...) a rongyaiban üdvözülte: vigyorgó, öreg kiskondásnak gyér, ősz fűrtjei körül.” Így lett Gazsiból „Rendes, megbecsült uradalmi alkalmazott (...) az uradalmi sertésállomány mellett, amihez értett...”

Tersánszky nem csak kielégíti, hanem túl is teljesíti a legenda támasztotta műfaji követelményeket. Csakhogy csupán ez volt-e a szándéka, s mitől válik vonzó olvasmánnyá, jó irodalomná a kisregény? Műfaji kötöttségeitől? Semmiképpen sem attól, hogy Tersánszky egy megható történetet talál ki, mesél el. Viszont – megítélésem szerint – attól már igen, hogy ez az együgyű, egyszerű lélek, aki már-már a nem-létezésig jelentéktelen, egy többszörösen is konstruált – Schöpplin szerint „kacsaringós” – történet főhőse. Ez az ellentét a forrása annak a feszültségnek, amely a *Legenda a nyúlparikásról* című Tersánszky-mű irodalmi kritériumainak, minőségjegyeinek meghatározója.

Tudjuk, hogy a legendák nélkülözhetetlen, legfontosabb eleme a csoda, a „legendában elbeszélte élettörténet mindig meghatározott csodák és erények köré összpontosul”, de az is kétségtelen, hogy a műfajt „mindig bizonyos valóságigény” is jellemzi. A mesét ugyanis valóságként kell elfogadni ahhoz, hogy rendeltetészerűen funkcionáljon. Ugyanez érvényes Tersánszky kisregényére is. Gazsi élete, a vele, általa történő csoda is akkor fogadható el megtörténtnek, ha valóságmozzanatok hitelesítik. Nem könnyű írói feladat tehát úgy egybe játszani, egybe ereszteni a kétféle, merőben más-más közeget, a csodát és a valóságot, hogy mialatt szerves egésszé forrnak, egyik sem károsodjék. A csoda megmaradjon csodának, a valóság valóságnak s közben egymást is igazolják.

Tersánszky kisregényét az ellentétes karakterű összetevők arányos vegyítése és egységes művé szervesítése teszi értékes irodalomná. Hogy sikerül ezt Tersánszky-nak elérnie? Többek között úgy, hogy nem csupán Gazsi történetének legendaszerűsége bizonytalanítja el az olvasót valósághitében, hanem az író hintáztató módszere, eljárása is, s ilyenképpen nincs törés a két szféra között. Mire gondolok? Arra, hogy Tersánszky ravaszul játszik olvasójával, aki nem tudja, nem tudhatja, mi igaz, s mi nem. Például amikor a mezőőr a késért küldi Gazsit s ő elrejtett nyulakra bukkan, jöllehet elindulása előtt a kondás hallja a mezőőr és felesége vitáját, amiatt, hogy a férj a nő kifejezett kívánsága ellenére nyúl nélkül tért vissza a körvadászatról, nem bizonyos, hogy a mezőőr tudott az erejtett nyulakról vagy sem. Gazsi – s vele az olvasó is – előbb azt hiszi, hogy igen, utóbb viszont arra kell gondolni, hogy mégsem tudott a hókupacok alá kapart nyulakról. Mire azonban ez így világossá válik, az olvasó elbizonytalanodik a megtörtént és az elképzelt között, aminek eredménye, hogy a csodát is majd könnyebben hiszi el. Említettem, hogy Tersánszky a kisregény elején és végén sűríti a legendákat

idéző jegyeket, és ez a kert a mű középső harmadát, a Paprikás nevű nyúl kalandjait is csodásnak tüntetné fel, ha a részletek nem a valóságosságát mutatnák. Szinte hihetetlen, ahogy a nyúl megmenekül, hihetetlen a részletek egymásra építése, találkozása, láncolata, mégha minden részlet önmagában teljesen valószerű is, gondolok elsősorban a Paprikás körüli hajszra epizódjaira.

Talán egyetlen töredék elemzése világossá teheti számunkra Tersánszky eljárását. Bármennyire is igyekszik megindokolni az író, hogy Paprikás nem menekülhetett máshová, csak a mezőrék udvarára s ott is a nyári konyhába, Gazsi szállására, csodának tekinthető, hogy így történt. Előbb beosont a „nagyon biztató, óriási nyitott” barlangba, de itt emberbűz csapta meg orrát, s „széldudálásszerű zihálást is hallott”, jobbnak látta, ha menekül, de a „mezőőri lak tárva álló kapuja előtt Paprikás két megtorpanó, horkoló vad paripát látott, mi mást tehetett, mint visszaroht az odúba s kalapáló szívvel a barlang falához lapult. Így már egész hihető az, ami első pillanatra csodaszerűnek látszott. Az apró részletek hitelesítik a valóság szintjén a hihetlent, a csodás elemek szálaiból szőtt burok pedig sajátos tükrözésben állítja elének a mikrorealista mozzanatokat. Persze, ennek a sajátos Tersánszkyas eljárásnak számos összetevője van, mint például az elbeszélői nézőpontok gyakori váltogatása, még azt is megtudjuk, mit gondolt Paprikás, mondjuk, menekülés közben, továbbá a megfelelő nyelv és stíluselemek alkalmazása, a szerkezet töredékessége, a történet regénybeli „díszletei”, a villódzó időjáték, stb.

Mindezeket harmonikus, szerves egységbe fogja a valóság és a csoda elemeiből építkező forma, a legenda, amely egyszerre formai és tartalmi sajátásként mutatkozik meg.

A CERUZA MINT A CSELEKMÉNYSZÖVÉS KETTÓS ESZKÖZE

/Tersánszky J. Jenő: Egy ceruza története/

Juhász Erzsébet

A Magyar Nyelv, Irodalom és Hungarológiai Kutatások Intézete, Újvidék

Közlésre elfogadva: 1989. március 17.

Vargha Kálmán írja az induló Tersánszkyról, hogy „a stílus után újra a matériára, a megformálás után újra a témára terelte a figyelmet” irodalmunkban. Mindez persze nem lehet egész, gazdag életművére egyértelműen érvényes, tény azonban, hogy jobbra ilyen jellegű íróként szerepel máig is az irodalmi köztudatban. Noha dolgozatom tárgya az *Egy ceruza története* című regényének az a részjelensége, hogy a ceruza milyen funkciókat tölt be a szóban forgó regényben, mégis utalnom kell előbb arra, hogy a regény eredeti címe nem ez, hanem a *Finis Austriae* volt. Semmiképp sem eshetünk tehát abba a hibába, hogy egy alkotói pályája delelőjén lévő alkotónál, mint Tersánszky volt e regény megírása idején, az *Egy ceruza története* cím alapján arra következtessünk, hogy most egyszeriben egy olyan íróra fogunk benne rásimerni, aki a stílust részesíti előnyben a matéria ellenében, a téma helyett a megformálást. Tersánszky terjedelmes életművére nem térhetek ki rövid dolgozatomban, azt sem tűztem feladatomban, hogy e regényt életműve egészen belül próbáljam elhelyezni. Szándékom az, hogy megkísérleljem nyomon követni e regényben, hogy hogyan tud látszólag rendkívüli könnyedséggel szervesülni és művészi hőfokon érvényesülni a *stílus* és a *matéria*.

Tersánszky olyan *matéria* feldolgozására vállalkozott itt, mint a piavei offenzíva. Ha a cselekményt hagyományos módon fogjuk fel, a regény indítása a piavei offenzívára való készülődésnek felel meg, a tárgyalás az offenzíva leírásának, a kulmináció a csata elvesztésének, a befejezés pedig a visszavonulásnak. Ilyen egyenes vonalú cselekményről azonban szó sincs ebben a regényben. Mindez sokkal bonyolultabb, elsősorban abból a tényből következően, hogy a regénynek nem egyetlen elbeszélője van, hanem szinte összeszámlálhatatlanul sok. Tersánszky bravúros megoldást talál az egyetlen

elbeszélő szükösségének és a mindentudó elbeszélő túlzott „tágasságának” a feloldására: tárgyiasítja az elbeszélőt: egy konkrét ceruzává avatja. A regény mindvégig egyes szám első személyben maradó elbeszélője tehát maga a ceruza: „Én vagyok a legősibb frószerszám egyenes unokája – olvashatjuk a nyitófejezetben – én maradtam a legigazibb frószerszámnak. Én vagyok a leglelkibb tolmács, az őszinteség, az impurum /.../ Én: vagyok a tovasuhanó gondolat, a szív forró lendülete, az ötlet, a spontán meglátás, az ösztönös megérzés, a legéletebb élet igazi tolmácsa.” Majd végül rendkívül pontosan le is szögezi ez a ceruza–elbeszélő a regény fő rendezőelvét „egyetlen vezérlő elvem lesz. Csak azokat az eseményeket közlöm itten, amikről közvetlen tudomásom van, tehát azt, amit írnak Velem, azokról, akik írnak Velem, és természetesen a közvetlen körülményeiről.”

A regény indításában a ceruza–elbeszélő „leírja” frontra kerülésének körülményeit, azt, hogy ki vette meg és mi célból. De egyúttal, ahogy előzetesen jelezte, a tulajdonos főbb életkörülményeivel is megismertet. Sajátos kettős rálátási szöveget hoz létre ez a ceruza–elbeszélő egy „személyben”: egy külsőt és egy belsőt. Feldmann Adalbertől, az első ceruzatulajdonosról például ezt olvashatjuk: „De milyen bátor, biztos, lángeszű egyén volt Feldmann az életben, a kultúra biztonságában, nyomban egy vacogó idióta vált belőle, ha arról volt szó, hogy kikerülhet a harctérre, most pedig, amikor engem megvett Feldmann Adalbert, mégis, mint önként jelentkező utazott le Velem a frontra. Természetesen ez nem volt valami lelki pálfordulás csodája, amely Feldmannból egyszerre Zrínyi Miklóst varázsolt. Hanem csak arról volt szó, hogy rengeteg tépelődés, költség, tanácskozás, halogatás után Feldmann a kisebb rosszal meg akarta előzni a nagyobbakat. Végül is harctéri szolgálat nélkül már nem dekkolhatott Feldmann Wienben, és hogy valami emberevő bizottság ki ne vágja a tűzvonalba, hát Feldmann nagy utánajárással és nagy protekciókkal kinyomatott magának egy helyet a hadosztálynál, ahol a hadosztálytörzs élelmezési irodájában cserélt egy káplárral állást.” E hosszabb idézetet a külső szemlélet érzékeltetéséül írtam ide. A belső szemlélet érvényesülését viszont magának Feldmannak az üdvözlőlapjai és levelei juttatják érvényre. A ceruza–elbeszélő nemcsak itt, hanem mindvégig annak szellemében jár el, amit előre bocsátott, tudniillik, hogy azt közli amit írnak Vele, azokról, akik írnak Vele.” A külső és belső szemlélet ütközése már egyetlen ceruzatulajdonos esetében is rendkívül erőteljes hatást vált ki. Önhamisítások sorozatát leplezi le, helyzetek felelősségát, megítélhetetlenségét, egyszóval az élet tényeinek polivalenciáját.

Feldmann Adalbert csak a ceruza egyik tulajdonosa a sok közül. Megpróbálok pontos lenni a további ceruzatulajdonosok felsorakoztatásában: Feldmann követi Rosegger közlegény, aztán a kegyelmes úr egy hosszadalmas levél formájában, tehát a belső szemlélet szellemében, után következik Abrakovszky lovag, szintén levélíróként, majd Feldmann Izidor, noha csak egy rövid írásbeli üzenet erejéig./ Érdemes idézni: „Te vén akasztófa! Ebben a csendben sem mersz kijönni hozzám ide? Röhögnek ezért rajtam itt a kollégiáim. Holnap okvetlen bemegyek. Most ölel, csókol

szerettel Dóri öcséd." De meg kell említeni még a belső szemlélet egy sajátos példaként Takaros Mihály közlegényt is, aki egy levél erejéig kerül első személybe: „Ides jó, kedves Édesanyám! Kévnám, hogy ezen pár sorom a legjobb egészségben tanája magát, amiről én ittend hála Istennek jelenleg nem panaszkodhatom" – kezdődik a levél a jól ismert minta szerint. De meg kell említeni Gaffner Árpád írásbeli kérelmét is: "Kedves Diamant Úr! Legyen szíves, adjon e sorok írójának bakancskenő-zsírt..." Az ilyen és hasonló leveleknek és egyéb írásbeli dokumentumoknak se szeri, se száma a regényben. Túl a regény jó egynegyed részén kezdődnek Kabarcik Gyula százados feljegyzései, s íródnak kisebb-nagyobb megszakításokkal a regény végéig. A ceruza-elbeszélő a fentiekben felsorolt szereplők tetteit, érzéseit, gondolatait írja meg külső és belső szempontok váltakozó érvényesítése alapján. Mindebből következik, hogy a szögváltások töméntelen sokaságával van dolgunk. Ezt az írói eljárást tekinthetjük a regény bravúros hatást előidéző fő rendezőelvének.

A ceruza-elbeszélő látószögváltásai rendkívül természetesen adódóaknak tetszenek, hiszen a ceruza ide-oda kallódásából mintegy magától értetődően. A mai olvasó azonban hasonló regénytechnikák esetében akaratlanul is felfigyel ezekre a műhelyfogásokra. A hasonlóságra, még ha csak távoli is, Ottlik elbeszélésmódjára hivatkoznék. Tersánszky ceruza-elbeszélője hasonlóképpen végzi az *események folyamatos korrekcióját*, mint ami Medve kéziratával történik az Iskola a határon esetében.

Tersánszky szóban forgó regényében a ceruza-elbeszélő belső láttatásai a levelek, feljegyzések írásbeli üzenetek formájában nyilatkoznak meg, majd végül Kabarcik százados többé-kevésbé folyamatos feljegyzéseiben. Már a levélszövegek tartalmának összevetése is ütköztetések sorozata. A méltóságos úr és Abrakovszky lovag például egyugyanazon személynek, Tinka grófnőnek írnak levelet, a korrekció magától értetődő, hiszen a levél intim műfajáról van szó, ahol a leggátlástalanabbul érvényesülhet az egyéni látásmód. Ne feledjük azonban, hogy ugyanazon események levélbeli interpretációjáról olvashatunk. A polivalencia elkerülhetetlen ahhoz, hogy a piavei offenzíva eseményei a maguk bonyolult sokrétűségében társulhassanak az olvasó szeme elé, hiszen történelmi, sőt történelem sorsfordító események elmondására vállalkozott az író. S egy ilyen esemény egysíkú láttatása aligha ébreszthetné a hitelesség érzetét az olvasóban. A kvázi idézetek sokasága tehát mind ennek a célnak rendelődnek alá.

Mindezek a ceruza-elbeszélő bőséges körülményleírásaival ellátott levelek és egyéb írásos feljegyzések mintegy előkészítik, aládúcolják Kabarcik Gyula feljegyzéseinek hitelességét, aki, mint említettem már, csak a regény egynegyedén túl lép színre, illetőleg kezdi írni naplóját. Fölmerül a kérdés, hogy vajon Kabarcik Gyula-e valójában a regény főszereplője, avagy főszereplő itt nincs is, hanem maga a regénycselekmény az, amelynek leghangsúlyosabb modulátora Kabarcik. Föltehetően erről van szó, mivel Kabarcik feljegyzései milliónyi szállal kötődnek az előző és a közbeeső ceruzatulajdonosok sorsához, sőt össze is fogják e szerteágazó szálatokat. Annyi kétségtel-

len, hogy a Kabarczik följegyzéseiben folyamatossá váló láttatás nélkül a valódi mélység dimenziója elmaradna a regényből. Az is feltűnő, hogy az ironikus hangvétel Kabarczik fellépésétől kezdődően már nem a ceruza-elbeszélő körülményleírásainak körébe tartozik, töretlenül megmarad ugyan, de már a följegyzések írójának látás- és gondolkodásmódjaként. Amikor Kabarczik birtokába kerül, a ceruza-elbeszélő a következő, önleplezésnek is vehető sorokat jegyzi fel: "Kabarczik drámája olyan volt, mint ő maga. Fantasztikus helyett valószínűtlen, könnyedség helyett pongyola. De rendkívül szuggesztív volt és képtelenül tehetséges."

Sok szálon párhuzamosan futó cselekménnyel, cselekmény- vagy eseményegyüttessel van dolgunk ebben a regényben. Az egyes cselekményszálak felsorolására aligha futná itt az időből. Példának elég ha megemlítem, hogy folyamatosan értesülünk a Piavén inneni és túli eseményekről, a két part közötti kapcsolat megszűntéből eredő teljes zűrzavarról és fejtelenségről, a tűzvonal és a hátvéd vonal eseményeiről, ezen felül pedig nagyjából még arról is, hogy mi történik eközben "Wienben" és Budapesten. Sőt a frontélet kevésbé harcias, sőt olykor kifejezetten frivol természetű történéseiről, mint a Puff-epizódban például. Ezen felül pedig még a megszállott olasz terület életéről is, mint a Ginával kapcsolatos epizódból kitűnik.

Nem vitás, hogy az olvasót az író vérbeli mesélőkedve nyűgözi le mindenekelőtt, a tárgyilagossága, iróniája, humora, mindeközben azonban lehetetlenség megfedkezünk arról, hogy egy hatalmas történelmi sorsfordulónak, a Monarchia bukásának leírásáról van szó ebben a regényben, e körülmény semmiképp sem vonatkoztatható el attól, amiről konkrétan szó van, és ahogyan szó van róla. Az elbeszélésmódból eredő polivalencia nemcsak magukat az eseményeket emeli hiteles megvilágításba, hanem kitűnő adalékkul szolgál az immár vagy éppen megbukott Monarchia egész világának érzékeltetéséhez is. Mintha ez a piavei offenzíváról szóló is hitelesíteni látszana Brochnak azt a megállapítását, hogy a válságba jutott Monarchia olyan, mint egy vidám apokalipszis. Az itt olvasható események pedig Mátrai László azon megállapítását igazolják regényes formában, hogy alapját vesztett felépítményről volt szó valóban. Kabarczik Gyula feljegyzései azonban a monarchiabeli létélmény egyik leghitelesebb megfogalmazását is magukban foglalják, természetesen magyar szemszögből:

"Sikeresen szabadultam meg egy szörnyű helyzetből. A halál, ezer halál torkából. (...) Nem tudok fölfedezni egyetlen okot sem arra nézve, hogy sötét, nyugtalan, lesúlytott, komor legyen lelkiállapotom. És lelkiállapotom sötét, nyugtalan, lesúlytott komor, amióta csak visszajöttünk a Montellóról. Lerázhatatlan búval fekszem és kelek. Olyan nyomasztó búval, hogy az öngyilkosság gondolata kedves előttem. Hát lehet arra gondolni nevetség nélkül hogy talán fáj nekem, hogy az osztrák hadsereg ereje megtört; (...) És mégis így kell lenni! Ami rám hat most, ez a saját kis egyéni érzéseimnél hatalmasabb érzés.

Én aztán igazán ennek a felemás államnak felemás vérű gyereke vagyok. (...) Folyvást élem jön a kép, amit tisztiszolgám füstött elém a hadtestpa-

rancsnokról, amint a visszavonulás éjjelén a kavernában zokogni kezd, mert a segédtisztje azt mondta neki: *Finis Austriae*.

Tersánszky ceruzája az írói megszólalás mikéntje, mely itt szószerinti és áttételes formájában is híven szolgálja az író élet- és világlátását.

VADREGÉNY Jegyzetek Tersánszky irodalomfelfogásához

Pomogáts Béla

Az MTA Irodalomtudományi Intézete, Budapest

Közlésre elfogadva: 1989. március 17.

Abban az anekdotázó vázlatában, amely Krúdy Gyula emlékét idézi fel, Tersánszky elmesél egy jelenetet. Az ötvenedik életéhez közeledő Krúdy az óbudai Kéhli vendéglőben üldögél a nála több mint két évtizeddel fiatalabb Máraival, poharaznak beszélgetnek. Márai az idősebb pályatárs írásait magasztalja, Krúdy bólogat, aztán a fiatalabb megkérdezi: „Ugye-ugye, így gondold ezt te is, Gyula bácsi? – Mit? – Kérdi vissza Krúdy. – Hát hiszen bólintottál rá, amit mondtam! Vagy nem azt gondoltad? – áll vitára készen Krúdyval szemben Márai. Majd, mert Krúdy késik a válaszával, hozzáfűzi még egyszer: – Vagy nem azt gondoltad? Krúdy erre így felel: – Hát kérek, én azon gondolkodtam, mi teszi azt, hogy van egy deci bor és vízzel kisfröccs, van két deci bor és vízzel nagyfröccs, van három deci bor és vízzel, ez a házmester?... de aztán már a félliter bor jön, négy deci bort senki sem rendel, nincs is pohár, nincs is üveg hozzá, minek hagyják ki a négy decit?... Babonából?”

Két író világlkép és magatartás, mondhatnám így is, két irodalomszemlélet ütközik meg ebben a tréfás kis jelenetben, és nem kell különösebben magyaráztatni, hogy Tersánszky melyikkel azonosul. Az egyik Máraié, aki érzékeny irodalomértőként férközik a műalkotás és az írói lélek titkaihoz, és pontos szavakkal ad számot arról az élményről, amelyet ezeknek a titkoknak a faggatása során szerzett. A másik Krúdyé – és tanítványa-ként Tersánszkyé –, akik mit sem törődnek az irodalom titkaival, egyszerűen teszik a dolgukat, elmerülnek az életben, illetve abban a mitikus világban, amelyet maguk hoztak létre, minthogy fontosabb tennivalójuk van, mint a mondatok súlyán és hajlékonyságán töprengeni.

Tersánszky ebben kétségtelenül Krúdy tanítványa volt, ha máskülönben – írói világlképe és ebből következően prózapoétikai gyakorlata tekintetében –

egy egész világ választja is el tőle. Krúdy az emlék, az álom és a mítosz frója, pontosabban költője, Tersánszky a köznapi valóság krónikása, habár az a kép, amely a valóságról az ő műveiben megjelenik, ugyancsak a művészi stilizálás erős nyomait visei. A történet kiindulása és meghatározó forrása mégis a köznapi valóság, az az élet, amelyben az elbeszélő maga is elmerül. Ezt az életszerűséget igazolja emberábrázolása, lélekrajza, egyéniségteremtő készsége is.

1933-ban keltezett *Kakuk Marciról* című írásában ő maga is a tapasztalati valóság meghatározó szerepéről beszél: „az a környezet, amelyben ez a csirkefogó mozog, gyermekkori emlékeim helye, az biztos. A folyóparti csibész-tanyák a kisvárosban, pálinkás butikok, a torony, a temető, a kisváros környéki falvak, erdők, satöbbi, satöbbi... Csakis itt voltam olyan közvetlen közeli érintkezésben affajta néppel, amilyen Kakuk Marci körül mozog, hogy úgy ismerhettem életüket, akár a magamét” És ezt még a következő megjegyzéssel egészíti ki: „nekem nem módszerem a vakmerő kiagyalás. A képzeletem nagyon is a realitásba ragad. Hát csodálkoztam rajta, hogy úgy teremtek meg egy embert, hogy nem tudom urát adni magamnak sem, hogy hoi csíptem föl?” Ugyanabban az írásban némi tündődés után nevezetes regényhősének életbeli modelljeit is megjelöli. Hivatkozik azoknak a véleményére, akik Kakuk Marcit övele azonosítják, és noha ez az eljárás érezhetően a tetszésével találkozók, mégis elindul emlékei között, hogy megtalálja a regényalak eredetijét. „Kakuk Marci figurája – mondja – teljes pontossággal egy ifjan, tragikusan elhalt festőművész barátomra illett rá.” Meg is nevezi ezt a fiatalembert: Maticska Jenőnek hívták, a nagybányai iskolához tartozott, és huszonegy éves korában tudóvsz pusztította el. A *Magyar művészet* című művészettörténeti kézikönyv a következőket állapítja meg róla: „Gyermekeként lett Hollósy tanítványa Nagyabányán, ösztönösen alakult ki őszinte hangú, dinamikus természetlátása, színérzékenysége. Nemcsak a mesterek, hanem a közönség is gyorsan felfigyelt a szokatlanul fiatalon alkotott, érett képekre, benne látva a nagybányai szellem egyik legeredetibb képviselőjét.” Ugyanakkor, mint Tersánszky megjegyzi: „Maticska Jenő, bár elmés, okos fő volt, és a filozófusok lelke lakott benne, semmiképpen nem volt az a bizonyos Kakuk Marci-fajta naturmensch. Maticska Jenő autodidakta volt, az igaz, de szellemiségét nagyon is afféle teoretikus, könyvszagú életszemlélet uralta.” Márpedig mind a híres regényhőstől, mind alkotójától mi sem állt távolabb, mint ez „a teoretikus, könyvszagú életszemlélet”. Tersánszky ezért egy másik ifjúkori pajtásának személyét is megjelöli, igaz, most már megnevezetlenül. Ennek a régi cimborának, mint olvassuk, „a realitással szemben olyan érzéke volt, mint a földrengéssel a szeizmográfnek, és főleg tüstént az elérendő cél szerint reagált egyénisége a dolgokkal szemben. Vidámság és bizás és csupa optimizmus volt az egész ember.(...) Ez az ember, azt mondhatnám, a nyilvánosság titkát és a titkok nyilvánvalóságát érezte meg az élet dolgaiban, de mindig csak valami közvetlen akció irányában. A szellem kincsei máskülönben nemhogy nem érdekelték úgy önmagukért, de csak ámulat és megvetés

felelt rájuk ebben az emberben. Hát ez a barátom, ez az ember, a jól lefektetett teóriáknak ez az élő kontrasztja, adta nekem a Kakuk Marci lelkiségéhez a modellt."

A Kakuk Marci modelljeiről szőtt elmélkedését aztán azzal fejezi be, hogy a sarkutazó Nansennek az eszkimók életéről írott beszámolója nyomán eltűnődik a „fehér emberi kultúra gyászos kilátástalanságán”, tekintettel arra, hogy véleménye szerint ebben a kultúrában a gyakorlati gondolkodás háttérbe szorult a teoretikus gondolkodás mögött. „Tépelődéseim közben – számol be erről –, amikor a pedagógiával foglalkoztam, vagyis hogy hát in praxi milyennek kellene kinevelni a reális világban jól mozogható emberi ideált..., hát arra a megdöbbentő tényre jöttem rá, hogy a legalkalmasabb alany erre a célra körülbelül az az emberfajta volna, amit magyarul csirkefogónak nevezünk. Mert hiszen a tragikus hős, a nagy jellem vértengert kavart maga körül, a szentet, az askétát magát sütik meg embertársai, a polgári poltrohonság könnyel vegyes vérözönnel jár szintén, még az ölbe tett kezű, mosolygó jószág is csak kárhózatot zúdított az emberi közösségre... Egyetlen emberpéldány az, ami sikerült még eddig úgy, hogy nem mutat semminemű veszedelmet az uralma, és ez az a nem jó és nem rossz, felemás egyén, aki vígan túlteszti magát a morális gátak ostobábbján, de nem döntögeti le a legnagyobbakat. Hát hogyan hívják az ilyenfajta egyént? Megmondtam, a csirkefogó név illik rá legjobban. Nos, ha már ezt a Kakuk Marcit annyira protezsztálják a kritikusaim, barátaim és kis számú, de nagyérdemű olvasóközönségem, hát, íme, én is megtettem mellette a magamét, amikor egy eljövendő jobb vilánézet öregapjává avattam őt."

Tersánszky kihívó módon vállalt hőse: a „csirkefogó” mindazonáltal nem bűnöző, inkább ösztönlény, aki gyakorlatias életrevalósággal próbál evickélni, esetleg érvényesülni a társadalom, általában az emberi élet zűrzavaros forgatagában. Tersánszky regényvilágának két meghatározó motívuma van az egyik a jellegzetes regényhős, a másik a körülötte a szétesőben lévő világ. A regényhős, elsősorban természetesen a Kakuk Marci-történetek hősének a megformálása, a pikareszk irodalom hagyományait követi: a regényalakok kiszámíthatatlan kalandokba bonyolódnak, vakmerő csínyekre vetemednek, könnyed szívvel ábrázolásuk nem nélkülözi az iróniát és a „fekete humort”. A szokásoktól és követelményektől eltérő moralitásuk ugyanakkor tiltakozás azokkal a gaztettekkel szemben, amelyeket a társadalom nemcsak elfogad, hanem még jutalmaz is. Tersánszky regényhőseinek közelebbi és távolabbi rokonsága a pikareszk irodalom körében található, a spanyol Lazarillo de Tormes, a német és flamand Eulenspiegel-népkönyvek, az olasz reneszánsz elbeszélések hőseire, Grimmelhäusen Simplicissimusra, Le Sage, Defoe és Fielding regényalakjaira gondolok. Hozzájuk hasonlóan Kakuk Marcit és társait is egy átláthatatlan, zavaros világrend veszi körül, értelmetlen társadalmi törvények és kulturális szokások között kellene eligazodniuk, és ez az eligazodás többnyire nem sikerül. Mintha valami sötét végzet akadályozná, hogy a rendezetlen világban hanyóddó szerencsétlen emberek egyszer révbe érjenek. Bodnár György helyesen állapítja meg, hogy Ter-

sánszky életfelfogása fatalista színezetű: „Szerinte az emberen végiggázol az élet, ő az ember sorsát nem magában az emberben látja, hanem kívül álló tényezőkben. Ez az életfelfogás benne van minden írásában. A *Kék gondviselés*ben nemcsak hősök sorsa, de az író szavai is kifejezik: az élet a fekete véletlen, a kék gondviselés avagy a furcsa végzet akarata szerint folyik tovább. A *Margarétás dal* Natasája, Buzikán Mátyás, *A két zöld ász hamuskárrtyása*, a *Rossz szomszédok* alakjai éppoly tehetetlenül, végzettől hajtottan sodródnak az élet örvényében, mint Kakuk Marci, kinek alakjában az író felfogása legleplezetlenebbül, de már az élet fölé emelkedő humorral gazdagodva nyilvánul meg.”

A pikareszk hős és a kaotikus világ képzei nyomán alakul ki az az elbeszélő forma, amelyet maga Tersánszky „vadregénynek” nevez. Az 1943-ban megjelent *Vadregény* szerzői utószavában olvashatók a következők: „Az élet nem alkalmazkodik a lélekelemző regények taposómalom szelleméhez. Mert igazibb valója a vadregény, a mese, a babonák bizarr cikázása.(...) A véletlenek zűrzavarát figyelni lehet, de szabályt kiépíteni belőle szintén ezret lehet kinek-kinek lelkülete, sejtelme, rémledezései, álmái, sóvárgásai, szélségei szerint... Legkevesebb értékűek a nagyképű tudás merev rendszerei. Ez még a zűrzavar tényénél is biztosabb!” Tersánszky e szavakkal nemcsak a teóriákkal szemben érzett eredendő bizalmatlanságát fogalmazza meg már ki tudja, hányadszor, hanem saját narrációjának természetét is megjelöli. Ez a narráció ugyancsak a pikareszk-regény hagyományait folytatja: az elbeszélés szerkezetét általában az időrend szabja meg, ugyanakkor ez a kompozíció rendkívül laza, többnyire egy emberi élet eseményeit kíséri nyomon, ezek az események azonban nem keltik az idő múlásának benyomását, ellenkezőleg: szinte időtlennek tetszenek, epizodikusan követik egymást, az olvasónak az az érzése, hogy a történet bármikor újabb epizódokkal volna bővíthető. Talán ez a magyarázata a Kakuk Marci-történetek szüntelen burjánzásának. Bizonyára tanulságos lenne, ha egyszer valaki, ahogyan Bori Imre tette legutóbb Krúdy Szindbádjának élettörténetével, rögzítené a nevezetes Tersánszky-regényfigura életrajzának kronologikus eseményeit – nem tudom, sikerülne-e. Tersánszky elbeszélő formája ennyiben hagyományosnak tekinthető, a narráció legősibb örökségét viszi tovább.

Mindezzel Tersánszky irodalomfelfogását is szinte meghatároztuk: az ő irodalomértelmezésének a középpontjában nem az egyéniség és nem a mű állott, hanem maga az élet, az életfolyam. Természetesen nem filozófiai vitalizmus az övé, hiszen aligha forgatta a századforduló életfilozófiájának mestereit és kézikönyveit, és ha a Nyugat „nagy nemzedékének” tudós íróinál kimutatható is Schopenhauer vagy Nietzsche hatása, önála, akárcsak Krúdynál, hiába keresnénk a könyvekből táplálkozó bölcséletet. Tersánszky, maga beszélt róla több alkalommal is, nemigen olvasott, kicsiny és elhanyagolt lakásában, ezt személyesen is tanúsíthatom, alig tartott könyveket, a mindenfajta elmélettel szemben megnyilvánuló bizalmatlansága gyanakvóvá tette a könyvekkel szemben is. „Magával az élettel, annak verejtékes és szennyes felével is – írja egy helyen –, én magam szászorta közelebbi

összeköttetést tartottam fenn mindenha, mint a könyvtárakkal, ahogy pályatársaim túlnyomó része. Ők jobban ismerhették az emberiséget és annak történetét, de nem ismerhették úgy az embert, mint én. Fölbecsülték és lebecsülték, lelkesedtek érte, és kiábrándultak belőle. A betű hatására. Míg én az Emberben keveset, sőt, úgyszólván sosem csalódtam, és ha kiábrándított is néha magából, vissza is szeretteteti: azonnal, könnyen, mert nem a betű szerint értékeltem Őt, az Embert, soha! És főleg túl nem becsültem soha! Vagy nem is annyira becsültem, mint szerettem."

Mint író elutasította az irodalmunkban oly hagyományos próféta szerepet, de elutasította az esztéta-írástudó szerepét is. *Hogyan lettem humorista?* című kis önvallomásában gúnyos hangon beszél azokról, akik szerint egy igazi íróhoz csupán a „mély és magasröptű, emberies és komorságos és lelkiküzdelmes és kiállásos, magatartásos és emberien nemzeties, valamint nemzetien emberies, világnézetes írás a méltó." *ÉN! ÉN! ÉN!* című írásában pedig egy groteszk örült látványát idézi az olvasó elé, aki ellenzős sapkában, formaruhában muzsikált egy zugligeti kertben, s kihívó gesztusokkal próbálta kikényszeríteni az arra sétálók csodálatát. Ez a formaruhás zongorista az ő számára az „én" beteges hipertrófiáját jelképezi. „Mert hát arra gondoltam – írja – hogy: ez a formaruhás egyén itt esetleg saját magának is sikerült torzképe, aki titkon szintén a világ nagy szellemeinek a fönséges alkotásai mellé helyeztem irodalmi dolgozataimat. Bizonyos kis megalománia, tudom, egyszerűen kell egy írónak ahhoz, hogy alkotni tudjon. De hát hogy: hol válik el a hivatásérzet az eszelősségtől, azt bizony nehéz megállapítani! Egy biztos: minél könnyebben és indokolatlanabbul támad valakiben az a szent vagy becsstelen tébolyultság, hogy saját magát okvetlen a próféták prófétájának tartsa, annál jobban hasonlít ehhez a formaruhás egyénhez, akin ilyen jót röhögök."

Igen, Tersánszky elutasította azokat az írószerepeket, amelyeket saját korában talált, nem akart sem próféta, sem esztéta, sem „homo moralis", sem „homo aestheticus", sem „homo politicus" lenni, a valóság, az élet és a természet voltak irodalomszemléletének kulcsszavai. Az irodalom evokatív hatásában, humánus erejében mindazonáltal ő is reménykedett. 1924-es *Novella egy novellára* című lírai kis remekében arról számol be, hogy egy orosz elbeszélés olvasása miként oldozta fel egy korábbi élményének – egy vajúdo asszony látványának – nyomasztó hatása alól: „A megváltódás, felszabadulás gyönyöre ujjongott fel bennem." Miközben beszámolt nyugtalan életének tapasztalatairól, és megörökítette mások különös történeteit, bízott abban, hogy az ő szavainak is varázshatalma van.

TANULMÁNYOK

A HABSBERG-MÍTOSZRÓL KÜLÖNÖS TEKINTETTEL KRÚDY GYULA MONARCHIA-ÉLMÉNYÉRE

Juhász Erzsébet

A Magyar Nyelv, Irodalom és Hungarológiai Kutatások Intézete, Újvidék

Közlésre elfogadva: 1990. február 12.

Az utóbbi néhány évtized olyan művei jelentek meg az elmúlt év folyamán magyar fordításban, amelyek jelentős mértékben hozzájárulhatnak annak a máig ki-kiújuló vitának az eldöntéséhez, hogy van-e jellegzetes közép-kelet-európai, monarchikus kultúrkör és hagyomány vagy pedig alap-egységként csakis európai kultúrkörrel beszélhetünk, s a közép-kelet-európai régió csak kulturális megkésettisége alapján különíthető el. Olyan kérdés ez, amelyet egyáltalán nem könnyű végérvényes érvennyel megválaszolni, hiszen az európai kultúra kisebb-nagyobb eltolódásokkal megiscsak egységesnek tekinthető. E vita eldöntéséhez meggyőzően azok a tanulmányok járulhatnak hozzá, amelyek alapos vizsgálat alá veszik a feltételezett monarchikus kultúra jelenségeit.

Az elmúlt év folyamán /1988/ két olyan tanulmány is napvilágot látott magyar fordításban, amely a válságkorszakát élő Osztrák-Magyar Monarchia kultúrájával foglalkozik. /Hanák Péter kiváló tanulmánykötetére, A Kert és a Műhely címűre, mely szintén tavaly jelent meg a Gondolat Kiadó gondozásában, ez alkalommal nem térek ki részletesebben, vizsgálódásaim során azonban irányadónak tekintem./ Az egyik Hermann Broch Hofmannsthal és kora /1./ című 1951-ben Amerikában megjelentetett kötete, a másik Claudio Magris A Habsburg-mítosz /2./ című, 1963-ban Torinóban napvilágot látott könyve. /Igaz, ez utóbbi nem teljes egészében, hanem meglehetősen homályos okokból kifolyólag csak belőle kiszemelt részleteket bocsátva a magyar olvasó rendelkezésére. Hadd jegyezzük meg mindjárt azt is, hogy az ilyen csonka fordítások eleve problematikusak, hiszen a szerző gondolatmenete óhatatlanul csorbul, még problematikusabb ez az eljárás, ha a lefordított kötet nem is közli a megcsonkítás inítékait, mint a jelen esetben. E

vállalkozás azonban még így is számottevő. Mindkét kötet osztrák írókkal foglalkozik, illetőleg olyan jelenségekkel, amelyek ezen írók kulturális közegét, társadalmi-politikai körülményeit jellemezték: az Osztrák–Magyar Monarchia kultúrkörével tehát. Mindez pedig rendkívül jelentős szempontokat foglal magában a magyar irodalom és kultúra összehasonlító vizsgálatára vonatkozóan is. Tudvalevő, hogy az irodalmak s általában a kultúra összevető vizsgálata nem korlátozódik a hatások vagy kölcsönhatások kutatására. Különösen érvényes ez a néhai, soknemzetiségű Osztrák–Magyar Monarchia kultúrájára. Az összehasonlító kutatások tárgyát itt mindenekelőtt a párhuzamos jelenségek vizsgálatainak: kell képeznie, már csak azért is, mert az „osztrák–magyar monarchizmusnak minden vele kapcsolatos irodalomban sajátos és csak rá jellemző variánsa alakult ki.” /Bori Imre 3./ Ennek egyik oka minden bizonnyal abban rejlik, hogy a Monarchia népeinek többsége, nemzeti önállósodási törekvései folytán a „népek börtönként” élte meg ezt az államalakulatot, s csak a bukása utáni időkben kezdett felfigyelni tényleges erőnyeire és értékeire. Mátrai Lászlót idézve: „Csak a monarchia megszűnése után kezdtünk voltaképpen arra gyanakodni, hogy volt talán a monarchiának sajátos kultúrája is, amely semmiképp sem azonos a benne együttélésre kényszerített népek nemzeti kultúrájának összegével, nem azonos azonban Ausztria német ajkú lakóinak, az osztrák népeknek a kultúrájával sem, hanem valami és valamennyi a kettő között.” /4./

Claudio Magris könyve a Hofmannsthal, Arhur Schnitzler, Karl Kraus, Joseph Roth, Franz Werfel, Stefan Zweig, Robert Musil /hogy csak a legfontosabbakat említsük/ műveiből kiolvasható monarchia-élmény vizsgálata alapján igyekszik meghatározni a Habsburg-mítosz mibenlétét és törvényszerűségeit. „Nem tematikai rokonságról van szó – írja –, mely műveik hasonló motívumain és tartalmán alapuló külsődleges jegyek révén köti össze az alkotókat, hanem meghatározott kulturális televényről, a költői inspiráció sajátos hangjának és kifejezőmódjának táptalajáról. Ezeknek az íróknak az emberről alkotott képét és gondolkodását, az élet konkrét kérdéseire adott más és más válaszukat, érzelmi életük árnyalatait meghatározza a hagyomány bajosan lerázható terhe, és még inkább a bizonytalanság, a jelen történelmi valóságával való elégedetlenség, illetve az ebből következő menekülés, a valósághoz és a történelem süllyesztőjébe tűnt világ érzelmeihez való reménytelen visszatérni vágyás kétértelmű állapota.” /5./ Claudio Magris a Habsburg-mítosz lényegét egy olyan világra való emlékezésben látja, amely olyan „ma már hihetetlen erények őrizője, mint méltóság, tisztesség és becsület, szigorú tekintély és kellemes nyugalom, röpke és emésztő életöröm.” A mítosz kialakulását a XIX. század elejére vezeti vissza, amikor a Habsburg-monarchia világbirodalmi pozíciója ingadozni kezdett. Legsajátabb vonásait azonban azok az írók teremtették meg, akik beleszülettek a Ferenc József-i időkbe, s a szemük láttára bomlott fel ez a korszak. A felbomlás nyomán bekövetkezett zűrzavar és bizonytalanság hathatósan hozzájárult e mítosz további erősödéséhez. „A Habsburg-mítosz tehát – írja Magris – nem egyszerűen a valóság átlényegtetési folyamata, mely minden

költészet sajátja, hanem a történelmi-társadalmi valóság behelyettesítése egy fiktív, illuzórikus valósággal: a konkrét társadalom szublimálása egy biztos, rendezett, festői mesevilágba." /5./ Érdemes összevetni e biztosat, rendezettet és festőien meseit Broch erre vonatkozó megfogalmazásával: „Ha valahol, akkor Bécsben legitim volt a dekorativitás, csakhogy ez nagyjából olyan legitimitás volt, amilyen egy múzeum berendezését és karbantartását illeti meg. Hagyományörző kötelességének teljesítése közben Bécs összetévesztette a múzeumszerűséget a kultúrával és önmaga múzeumává vált. /.../ A múzeumi jelleg Bécsnek volt fenntartva, éspedig mint hanyatlási tünet, osztrák hanyatlási tünet. Mert a hanyatlás a nyomorúságban vegetáláshoz vezet, ám a gazdagságban múzeumhoz. A muzeális jelleg vegetálás a gazdagságban, derűs vegetálás, és Ausztria akkoriban még gazdag ország volt. /7./ Ennek fényében még nyilvánvalóbb lesz, hogy a történelmi-társadalmi valóság mítosszá szublimálása nem csupán a Monarchia fölbomlását követő korszak eredménye, hanem a Ferenc József-i időknek is szerves tartozéka a bizonytalanságot és szorongást előidéző válság folyamánaképpen. „Magától értetődik – folytatja a fent idézett gondolatsort Magris –, hogy a mitizálás nem elvolt képzelődés, olykor-olykor képes rá, hogy ábrázolja a Habsburg-kultúra néhány valóságos vonását, mégpedig finoman és mélyrehatóan./8./ A mítosz kialakulásának indítékai szoros összefüggésben vannak azzal az erőfeszítéssel, hogy „sikerüljön életben tartani a mind lehetetlenebb és anakronisztikusabb államegyüttest" /9./ – állapítja meg Magris, majd így összegez: „Emberek és dolgok összezsapása, ütközés történelmi valóság és annak önkéntelen vagy szándékos átlényegítése közt – fejlődését tekintve ilyen a Habsburg-mítosz." /10./ Minthogy Magris nemcsak a Habsburg-mítosz lényegét, de /ki/alakulástörténetét is kutatja, meg kell állapítania, hogy e mítosznak az idők során változnak a politikai okai és szerepe is. A Ferenc József-i időkben az „állandóság világa" fenntartásának óhaját foglalja magában, fölbomlása után viszont az előretörő s mind jobban eluralkodó irracionális erők ellenében menedék volta lesz a hangsúlyos. Mindkettőre vonatkozóan rendkívül találó a megállapítás, amely szerint a „Habsburg-mítosz története /.../ annak a civilizációnak a története, mely a rendszeret nevében feltárja a világ rendetlenségét." /11/ Magris azt kutatja, hogy „milyen formák révén igyekszik egy bizonyos kultúra a valóság pluralitását egységbe szorítani, a lét töredékes esetlegességét lényeggé sűríteni, a történelmi-politikai ellentmondásokat olyan harmóniává szervesíteni, mely legalább is elrendezi, ha már megoldani nem képes őket". /12./

Nemcsak jelentős vagy kevésbé jelentős művek foglalják magukban valamilyen formában a Habsburg-mítoszt, hanem maga az egész szellemi atmoszféra is. Ez a mítosz nem maradt meg az általános politikai propaganda szintjén, hanem az érzelmek, a mindennapi értékek és az életstílus világában is gyökeret vert. A monarchia iránti érdeklődés világsszerte tapasztalható jelenségére keresve a választ Mátrai László írja a következőket: „...a monarchia mint gazdasági-politikai bázis 1919-ben megszűnt ugyan létezni, de nem szűnt meg létezni mint felépítmény, mint az emberek gondolkodásában

továbbélő szemléletmód, társadalompszichológiai beidegzés, tradíció, téves és helyes eszmék, jó és rossz eszmények tarka halmaza, művek és alkotások, az anyagi és szellemi kultúra megannyi „fennmaradó” tényezője.” /13./

A Monarchia válságkorszakában írott művekben a fennállóhoz való szenvedélyes ragaszkodás ad táptalajt a Habsburg-mítosznak, a bukást követő időszakban viszont a „régí szép idők” utáni nosztalgia. Ehhez azonban azt kell mindenekelőtt tudni, hogy a két háború közötti korszak – kiváltképp Ausztriában – nem tudott azonosulásra alkalmas jelen- és jövőképet teremteni. Ez a felismerés befolyásolja a monarchikus hagyományokhoz való viszonyulást még az olyan írók esetében is, mint Karl Kraus, aki a legélesebb hangú ostromozója volt a monarchiában tapasztalt ellentmondásoknak: „De bizonyos értelemben, minden tisztánlátása ellenére Kraus is éppúgy kívül rekedt a cselekvő történelemformáláson, mint a többi író – állapítja meg Magris. És az a tény, hogy Ausztria összeomlását apokalipszisnek, az emberiség végnapjainak tartja, tehát csakis összeomlásnak, semmiképpen sem az új történelem kezdetének, azt mutatja, hogy tudtán kívül mégiscsak bensőséges szálak fűzték a jó öreg, rendezett közép-európai kultúrához.” /14./ Robert Musil, aki ha nem is élesebb bírálója a monarchiabeli állapotoknak, mint Kraus, de tagadhatatlanul elmélyültebb és sokrétűbb Magris szerint „Hiába döngeti a nagybecsű osztrák–magyar társadalom bálványait, ebből a szempontból Musilt meghatározza a habsburgianus örökség. Ulrich-ja, a tulajdonságok nélküli ember, talán nem az osztrák irodalom tehetetlen, a történelembe szívvel-lélekkel beilleszkedni képtelen hőseinek utolsó leshármazottja? Ulrich egyrészt irgalmatlanul szabad és mezítelen önmaga szemében, másrészt viszont annak az elidegenedett Habsburg-alattvalónak a jelenkori változata is, aki visszavonhatatlanul ki van rekesztve minden létfontosságú elkötelezettségéből és történelmi felelősségből. /.../ Ulrichnak az Ezeréves Birodalom, a tökéletes szerelmi egyesülés eksztázisa, a „hazátlan nagy szerelem” jelenti a megváltást. A hétköznapi kis csatározásokban ő csak egy tulajdonságok nélküli ember, akit elnyelnek a gondolatfolyamatok.” /15./

A Habsburg-mítosz jellemzőinek vizsgálata szempontjából úgy tűnik, Hugo von Hofmannsthal a legrepresentatívabb osztrák író. „Hofmannsthal központi problémája a hűség és a kötődés kérdése – írja Magris. /.../ A hűség állandóságot jelent a változásban, stabilitást a metamorfózisban, vagyis kísérletet az egység megőrzésére, saját létének védelmét a változás folyamatában, mely magában hordozza a felülemelkedést és a feledést, a pillanat halálát s vele annak pusztulását, ami öröknek látszott. Ez a hűség mélységesen értékmegőrző magatartást fejezi ki. Hűség önmagunkhoz, a hagyományhoz, mindahhoz, aminek élete s értéke volt, vagyis harc az idő, a történelem, a halál ellen, mely állandó elszakadás és változás.” /16./ Érdemes kiegészíteni e Hofmannsthal-képet a Brochéval, aki az egyéni és társadalmi körülmények beható vizsgálata alapján jut el az osztrák költő elkülönültségének, mint emberi és művészi alapszituációnak a megfogalmazásáig: „... otthonos ismerősség volt körülötte minden – írja – és mégis távoliség, valami olyan

messzeségbe rugaszkodottság, ahol minden meseszerű idegenséggé vált". /17./ Ugyancsak Broch elemzi részletesen, hogy Hofmannsthal felismeri az őt körülfogó *érték-vákuumot*, és saját személyiségét szegezi vele szembe. Ez egyúttal azt is jelenti, hogy Hofmannsthal komolyan veszi az életet, s vele együtt a halált. A halállal szembenézni képtelen bécsi közeg ellenében Hofmannsthal az „igazi etosz” képviselője lesz: „Költészete két eredeti fő mozzanata, az álom és az élet mellé harmadikként odalépett a halál, mint az erkölcsiség eleme” ’ állapítja meg Broch. /18./ Hofmannsthal költői nagysága, Broch szerint abban rejlik, hogy világosan felsimerte az őt körülvevő érték-vákuumot, ezért egyrészt a vákuum-leküzdésének, másrészt a tőle való függésének kettős asszimilációs igyekezete jellemezte. A változatlanóság világához való hűsége mögött az „értékvilágvégtől” való nagyon is reális félelme rejtett. És ez – jegyzi meg Broch – nagyon is osztrák félelem volt.

Kétségtelen, hogy a nyugat-európai kultúrára nem volt ilyen végtetekig menően jellemző a látszat és valóság kettéhasadása, mint az Osztrák–Magyar Monarchia kultúrájára. S ez a körülmény szoros összefüggésben áll társadalmi–politikai adottságokkal. „Ha valahol – írja Broch – akkor itt létrejött egy állam nélküli társadalom, nemcsak azért, mert ez az arisztokratikus és arisztokratizáló társadalom szüntelenül az államhatárokon túlra, a nemzetközi porondra kacsingatott, hanem azért is és ezért igazán, mert a határokon belül az állam helyén egy absztraktumot találunk.” /19./ Illetőleg, ahogy Széll Zsuzsa fogalmaz erről: „A korona egy de facto már nem létező császári fénykor kifejezése és csupán de jure szimbolizálja e valójában szétfeszítő erőkkkel telített soknemzetiségű konglomerátum egységét.” /20./ A biztonság utáni vágy, illetőleg a bizonytalanság általános közérzete teremti meg lassacskán a Habsburg-mítoszt. Legalábbis egyik összetevője mindenképp ez a közérzet kellett, hogy legyen. „Olyan Ausztria-mítosz alakult ki – írja Széll Zsuzsa – amelynek lényege egyrészt a hódolat az uralkodóház és a katolikus egyház barokkos pompája előtt, amely e soknemzetiségű konglomerátum egységének látszatát akarta kelteni, másrészt az a könnyed derű, melyet a rossz filmek mindmáig a térzene, a füttyülő pékinasok és az operettek érzékes világaként mutatnak be.” /21./ A híres és sokat emlegetett bécsi kedélyességnek, e világ „kísérteties paradicsomának” kialakulását Broch a császári elszigeteltség miatt orroló nemességre vezeti vissza, aki lekicsinyléssel igyekezett megtorolni a saját háttérbeszoríttóságát. „Ebben a tisztelenségben nép és nemesség szerencsésen egymásra talált – írja Broch –, sőt ez valósággal tapasztává vált az osztály nélküli társadalmuknak, ragacos kocsonyájává kocsonyás demokráciájuknak.” /22./ Forradalmi indulatok hiányában a császár által képviselt értékek /nagyság, állandóság, megingathatatlan tekintély/ egyszerre ébresztettek nagyrabecsülést és lebecsülést, borzongást és bizalmatlanságot, s e felszámolhatatlan kettősség folytán Bécsben nem is vették komolyan ezeket az értékeket: „... éppen e hatványozott komolytalanság adta Bécs frivolitásának azt a sajátos vonását, amely az összes többi nagyváros frivolitásától megkülönböztette, az agresszivitástól való mentességét, mindent egybemosó, könnyelmű szeretetreméltóságának

és „kedélyességének” vonását – írja Broch, majd hozzáfűzi: – Kétségtelen, rejtett mindebben bölcsesség is /.../, az olyan lélek bölcsessége, amely sejti és tudomásulveszi bukását. Mégis operettbölcsesség volt ez, és a közelgő vég árnyékában kísértetiessé vált, Bécs vidám apokalipszisává.” /23./

Úgy tűnik, Claudio Magris Habsburg-mítosz fogalma /amelyet még tovább árnyalnak a fent idézett szerzők/, kitűnő lehetőséget nyújt arra, hogy a monarchikus irodalom párhuzamos jelenségeit megragadhasuk. Mert vitathatatlan tény ugyan, hogy mindegyikük esetében sajátos variánsról van szó, de ugyanakkor joggal feltételezhető „valamiféle Gesamtkultur” is, amely „a Gesamtmonarchie gazdasági bázisára épült fel” – ahogyan Mátrai László fogalmaz erről. /24./ Ennek a „többé-kevésbé közös kultúrának” a feltérképezéséhez, úgy vélem, a Magris által meghatározott Habsburg-mítosznak a megnyilatkozásformái nyújthatnak megfelelő kiindulópontot.

KRÚDY GYULA ÉS A HABSBURG-MÍTOSZ

Mátrai László megállapítását, amely szerint Krúdy a Monarchia legjobb magyar ismerője – gyakran szokták idézni. Többek között Fülöp László /25./ is, aki igen alapos vizsgálatokat végzett erre vonatkozóan. Fülöp László azonban, részben Mátrai László megállapításaival egybehangzóan, olyan Krúdy-művekben véli felismerni a sajátosan monarchikus jelleget, amelyeket az író a monarchia felbomlása után írt. Föltevésem szerint a Habsburg-mítoszhoz hasonlóan, amely a monarchia bukása előtti korszakában is elevenen hatott, Krúdy Gyula monarchiaélménye is megtalálható azon műveinek némelyikében is, amelyeket a felbomlás előtt írt. Egyik vonulata ezeknek az élményeknek *A vörös postakocsi* című regényével kezdődően követhető nyomon.

A vörös postakocsi című Krúdy-regényben a monarchikus jegyek nincsenek tematikusan jelen. Ezt azért fontos szövéteni, mert a későbbiek során számos olyan Krúdy-mű jön létre, amelyeket keresztül-kasul szőnek a monarchiabeli életnek Bécsben, Budapesten vagy egyebütt, lóversenyeken, sörözőkben, borozókban, kocsmákban és kávéházakban, színházban, éjszakai mulatóhelyeken vagy bordélyházban zajló eseményeinek leírásai. Hogy mi minden képezi Krúdy monarchikus témakörének tárgyát, és jellemző módon mi minden nem, arra vonatkozóan már itt érdemes Fülöp László igen alapos és pontos témabehatárolását idézni: „Nem igen érdeklik a témakörön belül az intézmények, intézményi formák, az államigazgatási-államgépezeti jelenségek, bürokratikus mechanizmusok. Kevés figyelmet szentel a politikai szférának, a „slampossággal enyhített abszolutizmus” /Viktor Adler/ megnyilvánulásainak, vagy az államközi viszonyok, hatalmi erők, pártharcok, politikai mozgalmak szférájának. Legfeljebb nagyon közvetetten kerülnek szóba szociális-gazdasági problémák. A társadalmi rétegek közül kevés szó esik a paraszti vagy proletár szegénység helyzetéről, létmódjáról, életformájáról. Háttérbe szorul az eszmei-ideológiai tárgykör, amelybe a „monarchi-

kus" eszmék, filozófiák, gondolatrendszerek tartozhatnak. Annál inkább foglalkoztatják az alaptémának olyan megjelenései, mint például a császári ház, az uralkodó família élete – középpontban a császár fantomszerű valóságos lényével, egész legenda – és pletykakörével –; nemkülönben a felső úri körök, az előkelőségek, az arisztokrata rétegek élete; s legalább ennyire a polgári és dzsentroid középrétegek világa. Most sem mond le a szabálytalan életek és sorsok bemutatásáról, a „belle époque” peremén vagy mélyvilágában megtalálható egzisztenciák ábrázolásáról...” /26./ Hadd fűzzem hozzá: a monarchikus témakörnek vannak közvetett megjelenésformái is Krúdy prózájában. A Vörös postakocsi című regényben például a belőle kiolvasható Habsburg-mítosznak síkján van adva. Ennek sajátosan Krúdyas Habsburg-mítosznak a megragadása – úgy vélem – Alvinczi Eduárd képrendszerének (alakjának) elemzése útján lehetséges.

Alvinczi Eduárdnak, a vörös postakocsi tulajdonosának alapvető vonása, hogy mint Bori Imre megállapítja, kétarcú. „Egy kifinomodott, évszázadokra emlékező fzlés– és viselkedésrendszerről árulkodik az egyik, egészen közönséges, profán, korának erkölcsi színvonalán állóról vall a másik, arról, aki pénzért vásárolja a szerelmet a pesti »leányvásáron«” /27./ Abban is el kell fogadnunk Bori megállapítását, hogy e regénynek Alvinczi a tulajdonképpeni főszereplője, noha ő maga csak elvétve jelenik meg közvetlenül a regény cselekménysíkján. Rezeda Kázmér és két vidéki színésznő ismerőse, Horváth Klára és Fátyol Szilvia mind fokozottabban fordulnak alakja felé, így Alvinczi közvetett jelenléte mind erőteljesebbé válik. Rezeda Kázmér Alvinczi vonatkozásában azt a szerepet tölti be, hogy annak kétarcúsága, vagy kétlakisága lelepleződhessen, a regény egészének szintjén viszont alakjának egész képrendszere az önmegvalósításra képtelen személyiség életérzését és létezőmódját jeleníti meg, általános válsághangulatot áraszt. Horváth Klára cselekedetei, de főleg érzései és gondolatai egyfelől Alvinczi kivételes egyéniségét hivatottak hitelesíteni, minthogy rajongó szerelemre lobban iránta, másrészt a realitások síkján a maga sorsával ugyanazt a megoldhatatlanságot példázta, mint Rezeda Kázmér. Egyedül Fátyol Szilvia sorsának fordulása kecs egetet reménnyel, aki Kláránál jóval kevésbé bonyolult lélek. Ha alaposabban megvizsgáljuk az ütköző érzelmeken alapuló Alvinczi–Horváth Klára–Rezeda Kázmér háromszöget, az a benyomásunk támad, hogy – Rezeda sajátosan ellentmondásos érzelmei folytán – nem is valóságos. Rezeda Kázmér Horváth Klára iránti szerelmét az író nem tudja, illetőleg nem is akarja hitelessé tenni. Mintha nem szerelemről, hanem valami másról lenne szó, egybehangzóan azzal, ahogyan a regény Kiss Józsefhez címzett előszavában olvasható: „Való, hogy Budán találkozhatni lefüggönyözött ablakú bérkocsikkal, nők mérget esznek, férfiak a Dunába ugranak, de vajon csakugyan szerelemből történik mindez?” /28./ Minthogy Alvinczi alakja javarészt Rezeda láttatásán keresztül jelenik meg a regényben, fontos részletebben elidézünk az ő alakjánál is. Rezeda Kázmér első felbukkanása a regényben máris bizonyos /öniróniával/ elegy elmúlás– és haldoklásképzetekkel párosul. Ő maga nevezi Don Quijoténak önmagát, ezzel is kiemelve azt

az aszinkront, ami nem a valóságtól, hanem egy önmegvalósításra képes emberi élet megteremtésétől őt, sajátos lelki habitusa révén, elválasztja. Alakját első fölbukkanásától kezdve gyöngéd önirónával árnyalt mélabú hatja át, s ettől olyan hatást kelt, mint aki maga sem veszi egészen komolyan önmagát.

„Ki az? – kérdezte Urbanovicsné, akinek semmi sem került el a figyelmét.

Rezeda szerkesztő – felelt Klára, s már nagy szemcsatát kezdett a mélabús férfiúval, akinek fejtartása és hajviselete féloldalas volt, mintha valamikor őszi este elábrándozgatott volna az első kályhatűz előtt, elmúlt szerelem bizonyítékait égette, leveleket, hajfűrtöket, kis ruhafodrokat, esetleg harisnyakötőt, s fejtartása megmaradt ugyanabban a helyzetben, amelyben akkor volt, midőn a lángra kapó női levelek után nézett.” /29./ A közlésnek Krúdyra oly jellemző kivételes sűrítettsége folytán Rezeda Kázmér már itt az elmúlás és múlandóság tablóját jeleníti meg, mintegy leütve a regény alaphangulatát. Ehhez társulnak még a halál- és haldoklásképzetek:

„ – Pruty! – mondta Rezeda olyan bánatosan, mintha csak azt mondta volna: „Reggelre úgyis szép halott leszek, mert éjjel valamit csinálok, hogy szép halott lehessen. Kisasszony, eljön a temetésem?”/30./

Vagy:

„Rezeda úr olyan furcsán nevetett, mintha már javában hulla volna, és a Duna közepén úszna egy fekete hal társaságában.” /31./ Egyik lapjáról pedig a következőképpen nyilatkozik a színésznőknek: „Forradalmi lap az én lapom, amelyet én írok az első szótól az utolsóig./.../ A legvígabb lap a világon, de csak öngyilkosjelöltek olvassák. Az újság mottója: „Jobb meghalni, mint élni.”

Rezeda Kázmér, Bori Imrét idézve, „beteg lélek, akinek az álmodozás a betegsége, s álmái sem egészségesek, hanem pszichopatológikusak. Arról ábrándozik, amit a szerelemben nem tud realizálni.”/32./ Örök álmodozó, cselekvésképtelen volta nyilvánvalóvá teszi, hogy nem a reménytelen szerelem miatt kíván meghalni, hanem sokkal inkább a felgyülemlett „élethiány” miatt. Tényleges szerelmi háromszögről már csak azért sem beszélhetünk, mert Rezeda Kázmér nemcsak Horváth Kláráról szövi szerelmi álmodozásait, hanem olykor Fátyol Szilviáról is. Amit érez, szerelem a szerelemért, álmodozás az álmodozásért – enyhe perverzítással fűszerezve, ami még egy síkon kiemeli érzéseinek pótlék voltát. Rezeda tehát a bécsi szecesszió irodalmi alakjaihoz hasonlóan a belső valóság világába „vonul ki”, minthogy a külsőben képtelen megvalósítani önmagát. Az élet élésének elképtelenedése, mint felismerés kísérti regénybeli megjelenésétől kezdődően, ez teszi melankolikussá, de éppen ennek következtében kísérti a halál gondolata is, amely azonban mindvégig az élete kísérőzenéjét megadó haldoklás marad, sohasem alakul át földallammá.

Első pillantásra úgy tűnik, Alvinczi Eduárd Rezeda Kázmér homlok-egyenese ellentéte. Vegyük szemügyre ilyen szempontból alakját. „Gesztusember, akárcsak a *Francia kastély* Pálházija – írja róla Bori Imre –, akiben

az író már az Alvinczi-eszményt kereste, számára az élet még szertartás. Ez a többlete kortásaival szemben."/33./ Alvinczi leglényegesebb vonása, hogy kettős lényének a mindennapok reáliáitól elszakadó felével, személyiségének emelkedettebb részével a szecessziós életérzés és életvitel megtestesítője. Alvinczi „többlete” a regény egyéb szereplőivel szemben, hogy sikerül „színházat” teremtenie énje emelkedettebb feléből. Színházat abban az értelemben, ahogy Hanák Péter ír erről a századforduló bécsi és budapesti kultúráját elemző és összevető tanulmányában, megállapítva, hogy a bécsi fiatalok „a belső valóságba, a pszichébe való alámerülést tartották modernnek, s a műben teremtett világot valóságosnak” /34./ A Kert volt személyes otthonuk és szimbolikus színterük. A nagybetűs Kert legmélyebb jelentésében az önmegismerés terét, a lélek rejtett mélyét jelentette számukra. „A Kert náluk gyakorta színpad vagy színtér.” S a játék itt maga a tragikus létélmény. „Az életben felvett szerepeket játszunk – interpretálja Hanák e színházszemléletet –, alakoskodunk, színlelünk, csak a színpadon játszunk el életünk tragikomédiáját, ott mutatjuk meg való-magunkat. A színház és valóság ilyen összefüggésében talán kierkegaardi vagy nietzschei ihletésű gondolat rejlik: életünket műalkotásként kell megélnünk, mert a mű az igazi valóság. S ha ez így van, akkor a látszat és a valóság nem ellentétei, hanem helyettesei egymásnak, egyugyanazon realitás kétféle állapota.”/35./ Úgy tűnik, hogy Alvinczi Eduárd „gesztusait” is akkor értelmezhetjük megfelelően, ha bennük a maga élete műalkotássá tételének törekvését látjuk, ha színháznak tekintjük a szó fenti értelmében, ahol a többiek – különösen a rajongó Horváth Klára és e „gesztusokat”, ezt a különös és gyanús „színházat” minduntalan leleplezni igyekvő Rezeda Kázmér – a közönség szerepét töltik be. Hanák Péter rendkívül sokrétűen és hitelesen világítja meg a századforduló bécsi és budapesti kultúrája közötti különbségeket, kifejtve, hogy a magyar értelmiség általában nem rendelkezett sem tényleges, sem szimbolikus Kerttel, nem is volt tehát honnan kivonulnia, s egyébként is fokozott közéleti érdeklődése következtében létszíntere a redakció, a Műhely. Mindemellett megtalálhatók a bécsi szecesszió motívumai Budapesten is. Krúdy azon kevesek közé tartozik, akik nem kötődtek semmilyen Műhelyhez. „Krúdy igazi lényében társadalmon kívüli volt – írja Hanák Péter –, maga, akárcsak álmatag és élvezeteg hősei a múltba telepített álmvilágban – pontosabban: az éber képzelet teremtette álmokban, tehát látomásokban élt.” Majd azt is kifejti, hogy nála „nem pontosan a bécsi látszat- és valóságjáték magyar mását fedezhetjük fel. Krúdynál látomás, a révület áll szemben a köznapi látvánnyal, a külsődleges érzéklettel, a befelé forduló önimádat a külvilági magánnyal, amellyel egy vékonyka szál: az önirónia kapcsolja össze.”/36./ Mindezt Hanák Péter Szindbád alakjára vonatkozóan állapítja meg, úgy tűnik azonban, hogy mindez nem egészen érvényes Alvinczira vonatkozóan. Alvinczi színháza, az, ahogyan „közönsége” előtt mutatkozik, nem minősíthető látomásnak és révületnek, legalábbis a regény cselekménysíkján, minthogy ténylegesen megtörténik. Fontos szerepet játszik azonban Alvinczi anakronizmusa, mely a későbbi Alvinczi-regényekben

egyre jobban eluralkodik. Alvinczi már A vörös postakocsi-regényben is egy már nem létező életformát „szerepel”, ahogy végigrobog a pesti utcán Dickens-regényekbe való postakocsiján, ahogy megjelenik a lóversenytéren, ahogy fejedelmien gazdagon és szeszélyesen megajándékoz ismerőseket és ismeretleneket, ahogy évente egyszer eljuttatja a vőlegény szerepét, mindez nem a psziché belső valóságában, nem révületben történik, hanem ténylegesen. Rezeda Kázmér láttatásának folytán azonban Alvinczi egyszemélyes „színházának” belátunk a kulisszái mögé is, s megtudjuk, milyen zsenialitással párosuló szívós ügyintézőeszköz eredménye a mesés vagyon, amely lehetővé teszi ennek a színháznak a megteremtését. Egyfelől tehát anakronisztikus allűrökben tetszelgő gesztusok és pózok sorozata tárul elénk, s e „gesztusokban” nyoma sincs semmilyen lelki önmegismerésre törekvésnek. Úgy tűnik, Alvinczi a „gesztusember” és a vagyongyarapító a látszat és valóság viszonyának a bécsihez igen hasonló képletét mutatja, tudniillik egyugyanazon realitás kétféle állapotát. S éppen ennek révén jelennek meg a regény azon vonatkozásai, amelyek a Habsburg-mítosz jelenlétére utalnak. Az az életvitel ugyanis, amelyet Alvinczi, mint élet-műalkotást megvalósítani egyekszik, jellegzetes Habsburg-magatartást fejez ki, a statikus értékekehez való hűséget, és elutasítást az élet dinamikus értékeivel szemben. Kétarcú lényének alantasabb része azonban nyilvánvalóvá teszi e magatartás teljes illuzórikus-ságát.

Állóképek és némajátékok láncolatából épül fel a regényben Alvinczinak, a „gesztusembernek” az alakja. Ezeknek az állóképeknek és némajátékoknak szembeötlő szecessziója a „rész kétségbeesett bálványozására” /Magris/ vall, amely a hűség abszurdá lett erőfeszítésének a következménye. Úgyszintén szembeötlő a Broch-i értelemben felfogott muzeális jelleg. Alvinczi „műalkotásként” megteremtett életvitel is sajátos szecessziós töbződés a muzeális gazdagságban. Érdemes lesz idézni néhányat Alvinczi némajátékaiból. Az első idézendő részletben Rezeda Kázmér elvezeti a két színésznőt Alvinczi nyári lakáshoz, hogy meg!essék. Alvinczi némajátéka azonban nem egyértelműen hármuk látószögéből, azaz a leskelődés szögéből láttatva nyer ábrázolást, hanem a Hofmannsthalra oly jellemző „meseszerű idegenség” perspektívájából. Noha a regény cselekménysíkján ténylegesen bekövetkezik ez a némajáték, a megjelenítés módjából, a láttatás szögének azonosíthatatlanságából következően a *látomás*, a *révület* hatását kelti:

„Most még a nap jár az erdő mögött, és aranycsíkját lopva beküldte a kék fák között az elhagyott kertbe.

Egyszerre a fű zörgése, apró gallyak ropogása hallatszott a kerti ösvényen, hogy a szívek szinte megrendültek a némaságot hirtelen felváltó zöreijben. Talán valami rendkívüli történik most mindjárt. Gyilkosság, vadállatok vagy erdei szellemek... Horváth kisasszony a szívére szorította a kezét...

A kerti úton, a világosságban most hirtelen egy frakkos, cilinderes, fehér nyakkendős férfiú alakja bontakozott ki. Oly sápadt volt az arca, mint a pergamen: ódon pergamen, amelyet régi könyvtárba őriz a sánta könyvtáros.

Fekete szakállal s bágyadt, szinte bús tekintete álmodozva kalandozott a kert bokrai között.

Jobbján fehér menyasszonyi ruhában, aranszőke hajában narancskoszorúval, hosszú, fehér fátyollal és könyökig érő kesztyűi közötti kis imakönyvet tartva egy karcsú nőalak lépkedett.

Szótlanul mentek egymás mellett a kerti úton a lila színű bokrok és fázós rózsafák között, mintha halottak volnának, akik most keltek föl a kis kastély alatt elhúzódó régi sírboltból, hogy délutáni sétájukat elvégezzék.../37./

Hogy Alvinczi életformája műalkotásként értelmezhető e jelenetben arra konkrét utalást is találunk a regényben. Alvinczi a némajáték szemtanúinak a következő szavakkal vezeti be a látandókat: – Csendben legyünk, hölgyeim. Kezdődik a francia regény. Az eddigiekből nyilvánvaló, hogy nem a francia regényen, hanem a műalkotáson van a hangsúly. Említettem már, hogy Alvinczi némajeleneteiben és állóképeiben egy letűnt életforma villan fel, de mint hogy a legkisebb történet is hiányzik ezekből a jelenetekből, az önfelmutatás letűnt idővel dekorált gesztusára redukálódik az egész. Így okkal s joggal merül fel a kérdés, hogy Alvinczi kettős énjének melyike jeleníti meg a látszat és melyik a valóság világát. Érzésem szerint azonban ez eldönthetetlen. Alvinczi vagyongyarapító énje a valóság tartalmatlanságát mutatja fel, ezen a síkon nem nyílik egy autentikus élet megvalósítására esély, ezért kell „kivonulni” belőle. A kivonulás, mint pusztaság gesztus, mint egy mesterségesen létrehozott más közegben – letűnt időben – végbevitt önfelmutatás azonban nem lehet több, mint káprázat, tehát a látszat egy másfajta megnyilatkozási formája. Úgy tűnik, ezek a vonatkozások tárják fel Alvinczi identitásvesztésének legmélyét, amelyekben egyúttal a Habsburg-mítosz megteremtődésének legfőbb indítéka is gyökerezik.

Ha nyomon követjük Alvinczi regénybeli közvetlen megjelenéseit, felfigyelhetünk rá, hogy valamennyi egy-egy remekmű önmagában, együttesük pedig e remekművek tablójának, pontosabban *múzeumának* fogható fel. Ezt sugallja már Alvinczi regénybeli bemutatkozása is:

„Hat, sallangosan felszerszámozott, hosszú farkú pejő robogott el mellettük. Az ostorhegyesen fehér nadrágos, bársonysapkás lovászlegény ült, a kocsis szinte emeletnyi magasságban foglalt helyet az óriási vörösre festett postakocsi ormán, amelynek lámpásai messzire sugárkévéket vetettek. Talán az angol lordok utaztak így hajdanában Wales-ből Londonba, mikor még nem volt vasút. A nagy kerekek ünnepélyesen fordultak, és az inasok mereven állottak a lépcsőn. A hintó sárga és fehér színekkel volt bélelve, s a hátsó ülésen komolyan ült egy elszánt képű, ritkás fekete szakállú, tatárfejú úriember. A szeme, amely addig pislogni látszott, a mellette elrobogó színésznek láttára olyan hirtelen villant fel, mint egy villamoslámpa.

Prémes kabátban, kerek kis fátyolos kalap alatt unott közömbösséggel ült mellette egy ibolyaszínű szemű, angolosan vörösszőke, régi vadászkasztélyok pasztelképeire emlékeztető hölgy./38./

Már itt angol-képzetek ötvözik Alvinczi alakját, amelyek a tőle elválaszt-hatatlan előkelőség auráját hivatottak elmélyíteni, egybehangzóan az író

Anglia-kultuszával és angломániájával, Dickens-vonzalmával, amelyre Bori Imre hívja fel a figyelmet. A kalandosság, kivételesség és előkelőség képzetéhez a különösség és az egzotikum társulnak a harmadik fejezetben, amikor Alvinczi nem jelenik meg ugyan közvetlenül, hanem csak Rezeda Kázmér róla szóló elbeszélésében. Ugyancsak Bori Imre hívja fel a figyelmet az itt megjelenő preraffaelita ihletésű középkor-rekvizitumokra és a szecessziós egzotikumképzetekre:

„A fejedelem a kályha előtt állott, és hosszú szipkából megfontoltan és komolyan szivarozott. A távoli szigetek növényének füstje és egzotikus illata megtöltötte a szobát. A füstgomolyagban látni lehetett széles kalapú spanyol ültetvényeseket, zöldellő dohánytáblákat és néger nőket, a kikötőből most indul el a háromárbocos, a fehér vitorlákat dagasztja a szél, s száll a messzi tengerekre a kék cirádás szivardobozokkal. /A messzi tengerek termékei különös skatulyákban érkeznek hozzánk. Ugyan ki nem nézte még a tea- vagy fügedobozt különös figuráival? Mintha a fantasztikus földről jött küldemények a messzi országnak furcsa sajátságait hoznák magukkal. A kínai sárkány és a japáni gésák, Kuba kávéja, amelytől a kikötők illatosak és a teveháton hozott ázsiai szőnyegek: mind arra valók, hogy az ember a szobájában nagy utazásokra gondoljon./

A fejedelem hosszadalmasan szívott szivarjából. Vörös selyeminge és arannyal kivarrt mellénye csillogott a fogadó ablakán beszűrődő téli napsugárban."/39./

E közvetett, preraffaelita és szecessziós jelenlét képei tovább hullámnak Horváth Klára Alvinczira vonatkozó ábrándozásaiban, s mélyítik műalkotásként való megnyilatkozásának hatókörét. Ugyanakkor az Alvinczi–Rezeda viszony is kap egy sajátos új dimenziót. Bizonyos pillanatokban Rezeda elbeszélése folyamán úgy tűnik, mintha Alvinczi Rezeda Kázmér szeszélyének testet öltött szecessziója, mintha szecessziós életérzésének reprezentatív hasonmása volna csupán.

Alvinczi mindössze két alkalommal jelenik meg a regényben közvetlenül. Madame Louise szalonjában, ahol idegensége és arisztokratikus szertartársossága nyer kiemelt hangsúlyt: „Szerényen, szinte hódolattal bókolt Klára felé, mintha Esterházy hercegnőtől kérne engedelmet. A hangja olyan lágy és szertartásos volt."/40./ Ha azonban figyelembe vesszük, hogy Madame Louise nem más, mint egy hírneves kurtizán, a regényen végigvonuló látszat és valóságjáték megkettőződésére figyelhetünk fel, ugyanis Madame Louise szalonjában is egy sajátos látszat és valóságjáték van folyamatban, amely „színház" a „színházban": „Az érzelmes arcú, szelíd, álmodozó tekintetű, könnyű fehér selyembe öltözött elegáns dáma mély meghajlással fogadta Alvinczit, mint valamely fejedelmet.

– Parancsoljon, Monte–Christo uram?

/Ebben a házban minden látogatónak álneve volt. Az igazi név, amelyet csak az úrnő tudott, sohasem hangzott el sem a cselédség, sem a vendégek előtt./41./ Ez az inkognitó-játék már „a világ egy nagy bordélyház" metaforát/42./ előlegezi, s ebben a vonatkozásban is utal Alvinczi önazonosságvesztésére.

tésére. A második vele való találkozás viszont Rezeda Kázmér illúzióromboló Alvinczi-képét helyezi előtérbe, a löversenygyőztest mutatja meg, aki az efajta győzelmeknek köszönheti „kifogyhatatlannak hitt vagyonát”.

Említettem már, hogy Alvinczi alakjának megragadásához igen fontos támpontokat nyújtanak Horváth Klára rá vonatkozó gondolatai. Ő mondja Rezedának az idézett kerti jelenetet követően a következőket: „– Istenem, ha engem egyszer menyasszonyruhában sétáltatnának egy régi kert útjain... Bizonyosan ősök képei is díszítik a kastély falait. Vajon megáll-e Montmorency az ősanyák és ősapák előtt fehér ruhájában? Megcsókolja-e a régi feszületet, amely vőlegénye édesanyjáé volt? És tud-e beszélgetni a régi bútorokkal, s eljuttassa-e jegycssége évfordulóján a sarokban álló zongorán a Lohengrin nászindulóját? Imádkozik-e egy régi szentkép előtt, amelyre a család régen elmúlt asszonyainak a szemsugara tapadt, s felhúzza-e a vén zenélőórát, amely egy elmúlt öregúr magányos borozgatásához szolgáltatta a kísérlőzenét?... Nem. Lotti nem húzza fel az órát. De én nem felejténém el felhúzni./.../ Én felhúztam volna a régi órát.”/43./

A vén zenélőóra felhúzásának vágya Klára életidegenségére is fényt vet, s közérzetét Rezeda életérzésével rokonítja. Ha a regény Alvinczi–Horváth Klára–Rezeda Kázmér háromszögének körében vizsgáljuk meg érzéseiket, úgy tűnik, hogy nem is egymásba, hanem e régi zenélőórák idejébe szerelmesek mindhárman. Szerelmük tulajdonképpen nem más, mint csillapíthatatlan nosztalgia *valamely* letűnt idők után. Szükséges tehát közelebről szemügyre venni ennek a „letűnt időnek” a jellegzetességeit. Ha felidézzük Alvinczi kerti jelenetét, szemünkbe ötlük, hogy e némajelenet nem egy valaha megélt emlék megelevenítését szolgálja, nem is egy valaha létezett, meghatározott történelmi korszak rekonstrukciójáról van szó, hisz a történetiség teljesen kiiktatódott belőle, itt eleve egy olyan letűnt idő elevenedik meg, amely soha nem is létezett. Az avittságnak ebben az aurájában a létezés olyan imaginárius szubsztanciái tárgyasulnak, amelyekben eltörlődnek – messze túl a jelen és a múlt határmezsgyéin –, az élet és a halál választóvonalai is. Ennek ellenére fontos meghatározni, hogy melyek azok az eszmények, amelyek Alvinczi életformáját, mint „műalkotást” meghatározzák. Mindenekelőtt a teljesség, szépség és harmónia rituáléját kell kiemelni. Ha végigtekintünk Alvinczi némajeleneteinek és állóképeinek során, hangsúlyozottan szecessziós vonásokra bukkanhatunk mindenütt. Adva van a Kert /a magyar irodalom minden bizonnyal legsejtelmesebb szecessziós kertje/, ahol egy soha sem is volt, csak valamely letűnt időbe beleképzelt életforma elevenedik meg halálesztétikát és halálerotikát árasztva magából. E „lelki szenzációk” /Bori Imre/ megélésének színtere tehát Alvinczi kertje, és olyan teljességigényből fakad, amely csak egy mesterségesen archaizált szituációban teremthető meg, s csak pillanatnyi érvényű. Mindez a valóságtól való menekülésnek a Habsburg-mítoszra oly jellemző attitűdjére vall.

Hogy milyen a valóság világa, ahonnan Alvinczinak olykor sikerül visszavonulnia Kertjébe, arról igen gazdag és szerteágazó mozaikképet nyújtanak a különböző epizódokból összetevődő mozaikkockák. A színésznők minden-

napjait megjelentető cselekménysíkba épülnek bele az Urbanovicsnéval kapcsolatos epizódok, majd az Estelle-epizód, a Steinné, majd Madame Louise szalonját megjelentető részletek s a „leányvásár”-epizód. Valamennyi a nemek egymás közti viszonyának egy lehetséges módját érzékelteti, e viszony devalválódásának megannyi változatát sorakoztatva fel. A bennük feltáruló látzat és valóság közötti viszony alapján méltán mondható, Bori Imrét idézve, hogy „a valóságot hangsúlyozó írói program a Krúdyé. Tagadja hát a valószínűség elvét, amely csupán a látzatvilágban bír érvénnyel.” Alvinczi valódi többletét éppen a valóság valószerűlennének tűnő túlzásai teszik igazán hitelessé és megalapozottá. „Színházának” a megőrzendő értékek iránti nosztalgia az éltetője, és kétlakisága egyáltalán nem mond ellent e vágyak; találékonysága a valóságfedezetüket veszített értékek, a korrupció világában a kivonulási igény indokoltságát csak még jobban alátámasztja. Alvinczi kettőssége egy sajátos változatát adja annak, amit Magris a Habsburg-mítosz lényegeként ütközésnek nevez történelmi valóság és annak önkéntelen vagy szándékos átlényegítése között. Nem véletlen, hogy Alvinczit, Rezeda Kázmérral ellentétben, nem kísérti a halál gondolata. Az előbbi az átlényegítésnek – még ha pillanatnyi érvénnyel is, de – megcselekvője, az utóbbi viszonyt az átlényegítés képtelenségének tudomásulvevője és elszenvedője. Lényegében azonban a korszak válságát illető más-más gyökerű illúziótlan-ságuk ellenére is mindketten a Habsburg-mítosz foglyai, mert egyikük sem rendelkezik semmilyen hittel vagy reménnyel a fennálló állapotok megváltozását illetően. A Monarchia magyar történeti szituációját véve alapul, kettőjük közül mindenképp Alvinczi tekinthető az „értékvákuum szimbólumának”. A vörös postakocsi című regényben, mint említettem már a brochi értelemben felfogott múzeális gazdagság tablóját jeleníti meg, alakjára igen jellemző az öncélúság, a hangsúly mindenkor /belső/ élete műalkotásként való megélésén-tökéletesítésén van, ezen túl azonban semmilyen személyesét és egyénit meghaladó törekvés nem tulajdonítható megnyilatkozásainak. A valóság elől tér ki, előle menekül Alvinczi, lényét alapvetően ez a törekvés határozza meg, s mint ilyen, minden megnyilatkozásában a Habsburg-mítosz megtestesítője.

A Vörös postakocsit követő Alvinczi-regények egyike sem játszódik a monarchia bukását követő korszakban, noha az *Őszi utazás a vörös postakocsin* címűt kivéve a felbomlást követő periódusban íródtak. E történeti tény következményei elsősorban Alvinczi alakjának módosulásán mérhetők le. A lelki szenzációkban való szecessziós tobzódás helyett egyre inkább a valóság-tévesztés lesz lényének meghatározó vonása, mind jobban a Habsburg-mítosz megtestesülése és foglya lesz. Krúdytól azonban – noha maga sem rendelkezik semmilyen jövőképpel, s lényegében maga is a Habsburg-mítosz foglya – mégis távol áll minden illuzionizmus. Hiteles képet adni egy elevenen ható mítoszról csak a teljes illúziótlan-ság pozíciójából lehetséges. S Krúdy nemcsak a monarchiának, de a Habsburg-mítosznak is a legjobb magyar ismerője.

JEGYZETEK

1. Hermann Broch: Hofmannsthal és kora. Szecesszió vagy értékvesztés? Budapest, Helikon Kiadó, 1988. Fordította Györfy Miklós.
2. Claudio Magris: A Habsburg-mítosz az osztrák irodalomban. Részletek. Budapest, Európa Könyvkiadó, 1988. Fordította Székely Éva.
3. Bori Imre: Irodalmak – kölcsönhatások. Újvidék, Forum Kiadó, 1971, 77.
4. Mátrai László: Alapját vesztett felépítmény. Budapest, Magvető Kiadó, 1976. 51.
5. Claudio Magris i. m. 7.
6. uo. 9.
7. Broch i. m. 54–55.
8. C. Magris i. m. 8.
9. uo. 9.
10. uo. 22.
11. uo. 26.
12. uo. 26–27.
13. Mátrai László i. m. 68.
14. Magris i. m. 136.
15. uo. 200–201.
16. uo. 109.
17. Broch i. m. 110.
18. uo. 118.
19. uo. 86.
20. Széll Zsuzsa: Válság vagy regény. Kísérlet Rilke, Kafka, Musil és Broch epikájának értelmezéséhez. Budapest, Akadémiai Kiadó, 1970 /Modern filológiai füzetek 10./10.
21. uo. 10.
22. Borch i. m. 90.
23. uo. 91.
24. „E kultúrhistoriai komparatiztika első kérdését élesen és világosan kell megfogalmaznunk: volt-e a monarchiában együtt élő népeknek valaminő közös kultúrájuk, valamiféle Gesamtmonarchie gazdasági-politikai bázisára felépülő? A kérdésre egyértelműen megfelelni legalább olyan nehéz /voltaképpen még sokkal nehezebb és bonyolultabb/, mint arra felelni, hogy van-e pl. önálló amerikai vagy svájci irodalom, avagy csupán az angol irodalom amerikai ágáról, avagy a német irodalom svájci részéről beszélhetünk? Minden további elméletieskedés nélkül nyugodtan megállapíthatjuk a művelődéstörténeti *tényt*, hogy *volt* igenis a monarchia népeinek „többé-kevésbé közös” kultúrája a szónak abban az értelmében, hogy e „közös kultúrában” a nemzeti /népi/ vonások olyan mértékben ötvöződtek össze, váltak közössé, amilyen mértékben egy-egy kulturális területen közös élmények, együttes tapasztalatok lehetővé és szükségszerűvé tették ezt.” in i.m. 103–104.
25. Fülöp László: Közelítések Krúdyhoz. Budapest, Szépirodalmi Könyvkiadó, 1986. a Mátrai-idézetet lásd a hasonló című fejezetben.
26. Fülöp i. m. 255–256.
27. Bori Imre: Krúdy Gyula. Újvidék, Forum Kiadó, 1978, 79.
28. Krúdy Gyula: A vörös postakocsi. Őszi utazás a vörös postakocsin. Budapest, Szépirodalmi Könyvkiadó, 1963, 10. A továbbiakban is ebből a kiadásból idézek.
29. Krúdy i. m. 43.
30. uo. 46.
31. uo. 47.
32. uo. 85.
33. uo. 78.
34. Hanák Péter: A Kert és a Műhely. Budapest, Gondolat Kiadó, 1988, 137.
35. uo. 139.
36. uo. 166.
37. Krúdy i. m. 109.
38. uo. 35–36.
39. uo. 66–67.

40. uo. 97.
41. uo. 74.
42. Bori Imre meghatározása. „A regény hőseinek háromszögét /Alvinczi–Horvát Klári–Rezeda Kázmér/ a mellékalakok köre övezi. A nők a „Pest egy nagy bordélyház” metaforikus képe szellemében rendre a „pesti vásár” alakjai, különösképpen, hogy a nyilvánosház most válik Krúdy műveinek egyik jelentős és fontos életszínterévé. in: i. m. 88.
43. Krúdy i. m. 111-112.

TALÁLKOZÁSOK A Vajdaság üzenete

Kovács József

Az MTA Irodalomtudományi Intézete, Budapest

Közlésre elfogadva: 1990. február. 12.

„A világháború előtt Budapestre centralizálódott a magyar irodalmi élet, a forradalmak után időlegesen Bécsben, Párizsban, Berlinben, Londonban, Amerikában, Romániában, Jugoszláviában, Csehszlovákiában és a Szovjet-unióban is alakulnak magyar irodalmi gócok, a hazai irodalommal való kapcsolatuk olykor szinte teljesen megszakad, s egymással is alig tudnak kapcsolatot tartani” – írja Czine Mihály a romániai magyar irodalomról szólva.¹ A magyar irodalomnak ez a több-központúvá válása a kortárs kritikus figyelmét sem kerüli el. Példaként Matheika Jánost idézhetjük, aki az amerikai Új Előre 1927. évi naptárában közölt cikkében megállapítja: „A régi Magyarország irodalmi és kulturális szempontból is erősen centralizált ország volt, amelynek kultúrélete majdnem kizárólag Budapesten játszódtott le. Mikor a trianoni békekötés után nagy magyar területek szakadtak le végérvényesen az anyaországról, melyek majdnem hermetikusan el voltak tőle zárva, akkor a Csehszlovákiában, Romániában, Jugoszláviában élő magyar lakosság rákényszerült arra, hogy kultúrigényeit saját lábán állva próbálja kielégíteni.”² Az irodalomtörténész és a kritikus így foglalja össze röviden azt a mélyreható történelmi változást, amelynek következményeként a korábban csak Budapest felé tekintő vidéki sajtó és irodalom önállósulásra kényszerült, a vidékiből kisebbségivé vált, és ebben az új helyzetben új értékek felkutatására és új orientációra kényszerült.

A jugoszláviai – vagy a húszas–harmincas évek szóhasználatával vajdasági – magyar irodalom új orientációjának egyik lényeges elemét elsőként talán Szenteleky Kornél fogalmazza meg egyik, Fekete Lajoshoz írt levelében, amelyben a Vajdasági Írás „Újarcú Magyarok” címmel tervezett rovatának szerkesztésére kéri fel: „Elsősorban a kisebbségi magyar írók számára szeretném fenntartani ezt a rovatot, mert a mi kötelességünk az, hogy ismertessük

a hasonló sorsban és gondolatvilágban élő testvéreinket, akik talán már újabb és tökéletesebb formába öntötték fájdalmukat és panaszaikat.³ Most azonban nem azt vizsgáljuk, mennyiben valósult meg ez az ígéretes program a vajdasági irodalomban, hanem, hogy találkozott-e hasonló törekvésekkel másutt, esetünkben az amerikai magyarság kulturális életében.

A fentebb leírt változások az amerikai magyar nyelvű sajtóban is nyomon kísérhetők. Legszenbetűnőbb ez az Új Előre vonatkozásában. Elődje, az első világháború előtti Előre akár a budapesti Népszava vidéki kiadása is lehetett volna, a helyi hírek kivételével innen merítette közleményeinek nagy részét, s még több szerkesztője is a hazai pártmozgalomból került oda. A háború után – de részben már alatta is – a kapcsolatok megszakadtak, és a húszas évek elején újjászervezték, s most már Új Előre címmel megjelenő napilap orientációja is teljesen megváltozott. Egyszerre vállalta egy kisebbségi és egy emigrációs szellemi központ funkcióját, s ez utóbbi minőségében elfogadta a moszkvai magyar emigráció eszmei-politikai irányítását, s mindenkori értékrendjét is.

A másik, ez időszakban vizsgált hírlap, az 1929-ben alapított Kanadai Magyar Munkás esetében az emigrációs központ jelleg már sokkal kevésbé látható, fő tendenciáját a kisebbségi életet szervezni és befolyásolni törekvésben jelölhetjük meg.⁴ Az amerikai magyar kisebbség sajátos helyzete, társadalmi rétegződése – az értelmiség csaknem teljes hiánya, illetve gyorsabb beilleszkedése – következtében valóságos irodalmi-alkotó központok nem alakulhattak ki a sajtó körül, a heti irodalmi-kulturális mellékletekben ennél fogva a közvetítő jelleg dominál. Az irodalmi művek közvetítéséből azonban a vajdasági – vagy akár az erdélyi és felvidéki – magyar irodalom vonatkozásában nem beszélhetünk a kapcsolatok történeti folyamatosságáról, aligha többek ezek alkalmi találkozásoknál, életjeleknél. Úgy véljük azonban, hogy hasznos adalékul szolgálhatnak e jelzéseket befogadó és kibocsátó kisebbségek kulturális képének árnyaltabb megismeréséhez.

1

Az első találkozást, a Vajdaság első jeladását az ott formálódó, élő irodalomról Somogyi Pál versei közvetítik, amelyek a Szevezett Munkás vagy annak Naptára útján jutottak el az Új Előréhez. Somogyi maga is munkás, aki a mozgalomhoz kapcsolódva kezdett verselni, és korai, I. Gyomos aláírású versei⁵ a századelő munkásmozgalmi költészetén és ízlésén felnőtt, tollát próbálgató fiatal költőjelölt élményvilágáról tanúskodnak; formában, hangulatban s mondanivalóban egyaránt azt az eszményt követik, amelynek legjobb példáját Peterdi Andor vagy Várnai Zseni szociális érzékenységű verseiben kísérhetjük nyomon. De az I. Gyomos aláírású versek átvételét nem az Új Előre szerkesztőségének igénytelenségével vagy a költői formák iránti közömbösségével magyarázhatjuk. Átvételüket főként az a törekvés határozta meg, hogy világszerte kiépítsék a munkáslevelezők háló-

zatát, írásra ösztönözzék mindazokat, akik a munkásság mindennapjaival kapcsolatos gondolataikat, eseményeket prózai leírásban vagy verses formában meg tudják örökíteni, mégpedig olyan meggyőződés alapján, hogy a mennyiség szükségszerűen a proletár költészet új minőségéhez fog elvezetni.

A Somogyi Pállal való másik, voltaképpen igazi költői arcát mutató találkozás: a mozgalmi avantgard-törekvésektől megtermékenyített versei jelzik. Többségükben sajátosan agitatív versek ezek, amelyek célja, hogy az olvasót ráébresszék valóságos helyzetére a költő saját társadalmi öntudatának tükröződésén keresztül. Egyik ilyen példa a Zsellér című verse:

*Minden tavasszal mélyebb barázdát szánt a földbe,
homlokára, szívébe.
Vére, esze oly lomhán cammogó,
mint borongó alkonypírban fáradt hat ökre az eke előtt,
szíve érdes, mint az ökle
s olyan jóságos, porlékony, megtiport, termékeny,
oly lávás-mindenható akár a föld.
Testvére a föld, a barom, a harmat, –
öröme és szomorúsága a föld, az eső, a Nap, a kenyér –
öröme és szomorúsága a jóság, az asszony, a gyerek:
zsarnoka az isten és az uraság.*

Az öntudatra ébresztés eszközeként Somogyi gyakran folyamodik az avantgard szokásos formai megoldásaihoz, a felkiáltáshoz, a hangsúlyos, tómondatos kijelentéshez – ez jellemzi például Komját Aladár pártköltészetét is – amellyel olvasói előtt is egyértelművé kívánja tenni a saját maga számára már nyilvánvaló evidenciát:

*Hazug szépség a múlt arca!
Kripták sóhaja a régi ének!
Fakult rongy a tegnapok zászlója!
Heródesse rúttul a hajdani Jézus!
Káoszszá zuhlott a tegnapi Rend!*

– Így sorakoztatja fel mindazokat a múlt és jelen eszményeket, amelyeket meggyőződése szerint félre kell takarítani a „születendő holnapok” előtt. S amikor arra szólít fel, hogy „nagy tettek, éles késre, áldozatos, szent munkára van szükség”, és „tisztítsuk szívünket: korunk ábrázatát”, hasonló felkiáltással fordul a kor valamennyi emberéhez, mindenek előtt a költőkhöz:

*A rút volt dögtetemét, a dögletes vészt ne élesszétek
ne élesszétek költők, tudósok, szónokok, népek!
Új éneket, új hitet, új utat, új Rendet, új Embert
követel korunk...*

Somogyi Pál költészetének kétségkívül egyik csúcspontját képviseli az Egy nap (1928) című négyrészes verse, amely már szinte az egyetemességre törekvés igényével próbálja a nap négy szakával kifejezni a munkásosztály életét. A Reggel és a Dél a nap legkegyetlenebb időszaka. Az első nemcsak azért, mert „bennünket, a balga mindenséget, földerejét a teremtésnek, a gonoszság s a kenyér szeges korbácsaival bitangul a robot véres jármába terelnek”, hanem, mert „jaj, mindennap többen maradunk itthon”, míg a másik azért, mert „durván koppan a gunyhók asztalán a földszínű kenyér”, amelyből éppen az azt teremtőknek jut legkevesebb, s bár „úgy szeretjük mi a Napot”, az sem süt „minden emberféregnek egyformán”. Csak az Este hoz megnyugvást:

*Hű kedvesünk minekünk az este:
mert fojtott örömeink pislá tűzhegyén
új embert nemző, áldott lángot csíhol
s ifjú hévben lobogunk
midőn félájultan álomba rogyunk.*

Az este „hű kedvesünk” marad még akkor is, ha gyászfátyola „sokunk szemére káprázatos vakságot vet”, mert „széparcú, testvérszínű szeretőnk”, amely a „Holnap falaira”, a „szent közösség melegágyába terel”, „fényt oszt”, amelyben sütkérezünk, „kik jajok-szánotta homlokunkon hordjuk a felpirkadt Kelet alkonyat-tűzű hitszavát”. A jelkép aligha szorul magyarázatra, párhuzamként elegendő utalnunk Derkovits Gyula Püspöksüveges önarcképére. Ennek az „alkonyat-tűzű” hitszavaknak ellentéte és a nap igaz jelképe az Éjjel:

*A ma igazi arca az éjjel:
Éj-daróc alatt purgatórium pulzusán tébolyultan tombol
a bűn, a kén, a kín, –
s mindennek felett fekete röhejjel röhög
a megzavarodott élet.*

A „megzavarodott élet” egyetemes látomásának ábrázolása azonban már meghaladta Somogyi Pál költői képzeletét és erejét.

A harmincas években Somogyi Pál már Moszkvából jelentkezik, és az országban azt vélte megtalálni, aminek egyik versében is nevezi: a „hazátlanok hazája”. Itt folytatott irodalmi tevékenységét nem követjük nyomon. Csak utalunk arra a tényre, hogy 1930-tól az Új Előrében közölt verseinek száma csökken, s ha korábban az egyetemességre törekvés igényét figyelhetjük meg bennük, most ennek helyébe a pártköltészet lép agitatív, mozgósító programmal (például a Rajta KIMSZ rohambrigád). És talán a moszkvai emigráció hatása az is, hogy a regénnyel próbálkozik mint a közelmúlt történeti eseményeinek epikus ábrázolásával. A Legénységi foglyok címmel készülő regényéből közölt részletek azonban inkább elbeszélések laza láncolatára engednek következtetni, mintsem igazi epikus vállalkozásra.

Csuka Zoltán két versével mutatkozik be az Új Előrében. Mindkettő a politikus költőt mutatja, akit azonban Somogyival ellentétben nem a szűkebb értelemben vett osztályok, hanem az egyetemes emberiség problémája foglalkoztat. A Jajongás egyre kevesbedő józanokhoz – időrendben elsőként közölt verse – a költőket szólítja, akik „az emberiség pulzusán tartjátok kezetek”, hogy dörömböljenek az emberi lelkiismeret kapuin, és ne „nyafka szerelemről” énekeljenek, hanem az emberiséget fenyegető háborús veszedelem ellen emeljék fel szavukat. Talán éppen ez az aktuálisnak tekintett mondanivaló irányította a figyelmet Csuka verseire. Érdekes azonban felfigyelnünk a vers befejező soraira, amelyik részben a költői szándék szerinti egyetemes érvényesség osztályköltészetre szűkül le:

*Jaj, jaj, jaj – sírt volna Jeruzsálem fölött
ama Mester,
kinek tanát kétezer évig nyakatekerték
hol van ma ő
hogy fejbehasítón jajongjon,
nincsen sehol
senki sehol
ha csak a proletár ököl meg nem modzul.*

A vers hitelességét illetően – éppen ezzel a résszel kapcsolatban – komoly aggályaink merülnek fel. Az előretolt állásban című válogatott versekhez fűzött kronológia szerint a *Jajongás* kötetben először 1931-ben, a *Mindent legyűrő fiatalságban* jelent meg, ennek szövege megegyezik az összes későbbi kiadásban közölt változattal. Mivel azonban az Új Előrében való közlés ennél három évvel korábbi, kell lennie egy korábbi, feltehetően folyóirat-közlésnek is. Az eltérés mértékét hűen tükrözi a kötetekben talált szöveg:

*Jajjajjaj sírt vala Jeruzsálem felett
ama Mester
hol van ma ő,
hogy fejbehasítón jajongjon, mondván:
Jajjajjaj Európa, Ázsia és Amerika,
Jaj Afrika, Ausztrália meg a sarki pólusok,
ha idejében nem jön az értelem,
bizony, ezen a földön atom nem marad atomon.
Jajongjatok és figyelmeztessetek,
szavatok vészharangja röpjölje körül a földet,
kongassátok a veszélyt, egyre kevesbedő józanok,
zörgessetek és sírjatok,
ma még tiétek a pusztulásra ítélt élet,
ma még tán jöhet a mindent egybekapcsoló értelem
a halál egyre közelgő tömegőrülete helyett.*

A szöveg alapján bátran megkockáztathatjuk azt a megállpítást, hogy az Új Előrében közölt szöveg nem a szerző intenciója szerinti változat. Részint azért, mert éppen ezekben a befejező sorokban tér vissza a címben jelzett jajongás az „egyre kevesbedő józanokhoz”, nem egyszerűen visszhangozva, hanem meg is erősítve az ott kifejezett költői szándékot. De azért is, mert kifejezi azt az egyetemes:égre törekvést, amely mindvégig sajátja a versnek, tanúsítva, hogy Csuka látóhatára felöleli az egész emberiséget. Ezzel szemben az Új Előrében közölt változatban egészen más szempontok érvényesülnek. Egyrészt eleget akar tenni a materialista ideológiai felvilágosításnak, erre utal a „kinek tanát kétezer évig nyakatekerték” sor betoldása. Másrészt az osztály- vagy pontosabban pártszempont érvényesítésével – amely idegen az egész vers szellemétől – a mindent tagadás után (nincsen sehol/ senki sehol) a „proletár ököl” jelképpé emelésével a forradalom szükségességét akarja igazolni. Meggyőződésünk, hogy a vers ilyen formán való megrövidítése és a befejező sorok megváltoztatása idegen kéztől ered, amely a versben a pártszempontot kívánta érvényre juttatni.

Ugyancsak a „halál egyre közlegő tömegőrülete” ellen emeli fel szavát Csuka Zoltán a Megátkozott fiatalság című versében, közlését ez indokolta az Új Előrében. A múltat eleveníti itt fel a költő korának ifjúsága számára, azt a múltat, amelyben a fiatalok mindig ott voltak, „ahol előre kellett görgetni a nagy kereket” – amelynek haladás volt a neve – és önként gyülekeztek „új lobogók” alatt, s ha kellett, elhulltak a harcokban. Úgy látja, hogy a háború utáni kor ifjúsága „szűkmellű és szűkkeblű”, meg van verve a „vakság átkával”, és megtagadja saját korát. Mert ezt az új ifjúságot nem lelkesítik nagy eszmék:

*Mindegy kik ők,
hol huhog a fekete madársereg,
tegnap Rómában verekedtek,
ma a pesti egyetemen ütötték kékre társukat,
Várad utcáin száguldtak részegen üvöltve,
holnap Berlinben, avagy Bécsben vonulnak,
mindegy, hogy román, magyar olasz avagy német
nyelven beszélnek,
átkozottak és elbutultak,
zörgő csontvázelvekre hazudnak életet
és együgyű dalokat énekelnek.*

A „kígyófogú ígék” vagy a „zörgő csontvázelvek” kifejezés akár a már színen levő fasizmusra is utalhatna, de mindenesetre a dühödt nacionalizmust jelenti, amelynek ígézetében a fiatalok maguk sem tudják, „milyen világmészárláshoz vezet az útjuk”. Intés és figyelmeztetés ez a vers, prófécia, mintha a költő „ama Mester” feladatát vállalta volna magára, hogy látnok módjára megjövendölje és elmondja az eltiportak, leszúrtak seregének nevében az „új átkok döböntő kórusát”.

Verseinek vélt vagy valós aktuális mondanivalója ellenére Csuka Zoltán bemutatása az amerikai magyar olvasóknak megmaradt az alkalmi találkozás szintjén. A húszas évek végére a proletáriródalom torz értelmezése feloldhatatlan ellentmondásba kerül az expresszionista költészetnek nemcsak az egyetemes emberiséghez szólása igényével, hanem kifejezési formájával is. Az Új Előre ezért bizonyos értelemben konzervatívabbá válik, és ez a folyamat együtt jár azzal, hogy egy másik, teljesen új hangon jelentkező író, Herceg János is csak rövid ideig szerepel a lap szerzői között.

Herceg János elbeszélésekkel, tárgyias, tényfeltáró riportokkal tűnik fel a lapban, amelyek korábban a Szevezett Munkásban jelentek meg, s egyikük, a Gyermekelhajtás című, a kortársak tiltakozását, ellenszenvét váltja ki. Talán ennek az írásnak is része van abban, hogy a pályafutása, irodalmi tevékenysége iránti figyelem nem is tud megfelelő mértékben kibontakozni.

Megjelent azonban Herceg János pályafutása korai szakaszának legjellemzőbb írása, a Hősi halottak előre, de nem egy készülő, nagyobb epikus vállalkozás darabjaként, hanem önálló elbeszélésként. Igaz, ez a részlet önmagában is kerek egész, és nem is annyira epikus történet, hanem sokkal inkább lírai önvallomás arról, hogy a „huszonegy esztendő” író miként látja gyermekkori önmagát, aki még semmit nem tapasztalt az életből vagy tudott a világról abban a pillanatban, amikor apját magával ragadja a háború könyörtelen gépezete, és miként válik benne ez a történet életre meghatározó élménnyé, és ennek az élménynek a nyomán miként látja magát mint „huszonegy” esztendő felnőtt:

„(Huszonegy esztendő vagyok, vállaim elbírják a fegyverszíjat, és ha arra kerülne a sor, nem félnék az ellenség golyójától. Egyszer csak nem vagyok gyerek, aki voltam. Rádió sikolt a szobámban: Bécs, Berlin, Budapest, Párizs itt liheg a fejem felett. Nem csoda talán, ha mosolygok, amikor háborúról van szó vagy ha emberszeretetről beszél egy krisztianus. Én a háború árnyékában születtem. Esténként imádkozni tanított az anyám, de hangjaiba vezényszavak keveredtek; színes elgondolások, gyerekfejemben tankról, repülőgépről, puskagolyóról, vérről, gennyről, és valahol talán most ölik meg az apámat. Még ma sem tudok imádkozni. Mert mondom: kezeim elbírják a fegyver markolását, és minden borzalom nélkül tudnék belelőni az ellenségbe. Valamikor még hasznomat lehet venni.

Most, hogy visszanézek, nem leszek szomorú, csak ökölbe szorul a kezem. Megpróbálok elmondani mindent, hogy megértsetek.)”

Költői próza ez, lírai önéletrajz, ígéretes kísérlet a szimultán látásmód epikus megfogalmazására, egy újrealista stílus megteremtésére: mindezt együtt kínálja Herceg regény-ígérete.

Fekete Lajos a Szent grimasz című kötetében megjelent Gonosz cselédek házai-*val* mutatkozik be az amerikai magyar olvasónak a húszas évek végén. Fekete talán ebben a versében figyel fel legjobban az őt környező közvetlen

valóságra, és emeli azt be a hétköznapien visszataszító, emberhez már-már méltatlan lét leírásával a költészet világába.

*Minek nevezzem: bérház, kaszárnya,
hullaház, hangár, hombár?*

– teszi fel a kérdést, de bárminek nevezze is, emberek laknak az épületben, „áldatlan emberek”, akiket – a nyilvánvalóan jobb léthez, finomabb környezethez szokott polgárok – „szívesen kerülnek el az uccán, mert gyilkol a lehetetlenség”. Fekete a naturalista festő részletező modorában mutatja ezeknek a „gonosz” cselédeknek – vagy ha úgy tetszik: munkásoknak – a lakóhelyét, azokét az embereket, „akiknek egyetlen vétkük: a munka!”. A visszataszító valóság és a költőiség ellentéte vonul végig a versen: a „kórus”, amely a templom karzata, itt az ötödik emelet, a „távoleső Istenhez közel”, a folyosók, ahol „mint orgonasípokon litániázik a homály”, a köpetek, a „halál elveszett ékszerei”, a „tűdővész vércsepp-madarai” szállnak le a „fonnyadt szájak szirmairól”. Itt és így élnek ezek a „gonosz cselédek”, akik szelíd-szerűen tengetik életüket, s mintha még halálukban is bocsánatot kérnének a megmaradótól, tudván-érezvén, hogy számukra a halál nem a megváltás, az örök világosság ígérete:

*Jóemberek, ne zavarjatok; az örök nagy éhség
fényeskedik nekünk: haldoklunk!*

A versben kifejezett szociális érzékenység mint a kiválasztás egyik szempontja nyilvánvaló, még ha nem fogalmazódik is meg annyira közvetlen módon, programszerűen mint Somogyi Pálnál, vagy nem jár együtt agitációs-mozgósító hangvétellel, mint a Csuka Zoltánnak tulajdonított versváltozatban. Ugyanilyen érzékenységet vélhetünk felfedezni Fekete Lajosnak a harmincas évek közepén közölt néhány más versében is, abból az időből, amikor a költő, feladva vajdasági, többé-kevésbé emigrációs életét – mivel az ott töltött évekre nemcsak a költői hang keresése, hanem egyfajta emigrációs tudat is rányomta bélyegét – már Budapest vonzásában próbált beilleszkedni a magyar költészet vonulatába.

Az elkötelezettség, amely korábbi versében lírai expresszionizmussal csillan fel, a harmincas évek közepén halk rezignációval párosul. A szabados kócoságát a műves gond, a formai artisztikumra törekvés váltja fel. A Gombaszedő asszonyok – Fekete Lajos utolsó verse az Új Előrében – ezt a megváltozott arcú költőt mutatja. Mert hiába a formai tökéletesség igénye, a festői és zenei elemek nyújtotta lehetőségek kiaknázása, az öt és feles jambusokból szerkesztett verssorok utolsó szótagjának hirtelen lejtése, a mély magánhangzók eluralkodása – ahogyan azt a vers utolsó szakasza tanúsítja – arra utalnak, hogy a költő megfáradt, elfogadta a világot olyanak, amilyenek a vers „igában fáradt” asszonyai is hitték:

*Már esteledik... és a szempillákon
mint barna fátyol ott borong az este
és hívogatón tanya-mécs világol,
míg lábuk alatt lopva fut a mesgye.*

2.

Míg a Gombaszedő asszonyokkal lezárul a találkozásoknak az a sorozata, amelyet az Új Előre közvetített a Vajdaság magyar irodalmából az amerikai magyar olvasó felé, és amelyet a lap megszűnte után a Magyar Világ, illetve a Magyar Jövő, mint az Új Előret felváltó egységfront jellegű lapok már nem folytattak tovább, a harmincas évek végére a találkozások új sorát nyitja meg a Kanadai Magyar Munkás. Ezek a találkozások alig három évre korlátozódnak – az 1938 és 1940 közötti időre – de talán ezért is érezzük mélyrehatóbbnak, intenzívebbnek, mint az Új Előre egy évtizedet átívelő időszakát.

Az első találkozást Sinkó Ervin lírai elbeszélése, a Szerelem jelzi. A Vajdaság üzenete ez, jóllehet a szerző emigrációban élt – Moszkvából alig néhány hónappal korábban költözött vissza Párizsba – és az elbeszélés a Korunk közvetítésével jutott el a Munkáshoz. A Szerelem, mint mondtuk, lírai elbeszélés. A szerző kerüli a tárgyi környezet, a háttér szociográfiai leírását, közvetlenül a szereplőre irányítja a figyelmet. A leíró elem csak a legszükségesebb mértékben és csak annyiban van jelen, amennyiben kötődik a szereplő megértéséhez, elősegíti gondolatainak, jellemének feltárását. Ez teszi lehetővé, hogy egy rendkívül feszesen szerkesztett, emberközpontú történet alakuljon ki az olvasó előtt.

A történetben a képviselő kocsisa – nem tudjuk, hol, mikor, mivel mindez lényegtelen az elbeszélés szempontjából – a napi munka végeztével „kifogta, megetette, megittatta a lovakat, utána még meg is veregette a sima, fényes hátukat, majd körülnézett az istállóban, tennivalót keresett. A lecsüngő nagy sárgás bajsza egyik végét két ujjával kissé arrébb tolta – ez volt minden, ami munkát talált. Aztán mintha ez eszmélni segítené, kifordított tenyérrel végighúzta a bütykös ujjait a homlokán. Még csak nem is sóhajtott. Mert ahhoz is kell valami maradék lázadás a rossz ellen, hogy az ember fel tudjon nyögni. Sándor már nem tudott.” Ez után az előzmény után tudjuk meg, hogy a képviselőnek van még egy alkalmazottja, a mindenes szakácsnő. Ők ketten ha mem is gyűlölték egymást, de barátságban sem voltak, mivel minegyikük arra gondolt titokban, hogy milyen jó lenne, ha másik állását saját házasársa kapná meg. Ez a szituáció tulajdonképpen tragikus végkifejlethez is vezethetne, mégis „szerelem” lesz a vége, bár ez az aktus nem a probléma idillben történő feloldását jelenti, hanem annak igazolását, hogy bizonyos helyzetek a korábbihoz ellentétes érzésekhez vezethetnek. Ez a helyzet a kocsis esetében a feleségétől kapott panaszos levél, amely kimondatja vele, hogy „nem élet ez”, míg a fiatalasszony részéről az a gyanú, hogy

férje „most tán úgy ül valaki asszonya mellett, mint én a maga oldalán”. Nem házasságtörés ez, hanem a teljes emberi élethez való jog igazolása, és ilyen vonatkozásban Sinkó novellája szakítást jelent a szegényábrázolás korabeli sablonjaival.

A vajdasági magyar írók közül Laták Istvánnak jelent meg legtöbb írása a Kanadai Magyar Munkásban. De nem itt jelentkezett először. Mint a Viharos idők vetése című kötetében közli, a Barátom a Keleten járt című verse 1932-33 táján jelent meg a Bálint Imre szerkesztette Antifasiszta című folyóiratban. Ennek már egyetlen példánya sem található. Kis példányszámú folyóirat volt ez, és elsősorban ahhoz a kevés amerikai magyar értelmiséghez kívánt szólni, akiknek támogatására számított a horthysta rendszer elleni mozgalomban.

Laták említett verse sajátosan agitatív jellegű, mozgalmi vers egy vajdasági munkásról, aki arra járt, „hol most a szabadság óriás szíve dobban”, és aki a „hívó és harcos áhitatát érezte ott, s a munkáshazát”:

*Megnőtt hitét és harcos
Bizodalmát onnan hazahozta,
S azóta titokzatos, babonás szép szót
Suttog mindig a levegőbe: Moszkva!...*

Ezt az agitatív hangvételt, úgy tűnik, más verseiben sem tudja levetkezni. Erre utal a Kanadai Magyar Munkásban megjelent verse, a Míg torkom megszakad. Önvallomás ez, a családhoz, osztályhoz kötődésről a „világrengető” vihar, az arculcsapó „véres forgatag” idején, amelynek őszinteségét nincs okunk kétségbe vonni, mégis talán csak a költői önvallomás értékű proletariátushoz tartozás kifejezése érdemel belőle említést:

*Ott tart már minden. Éhség és becsület,
Ott tart proletáranymom könnye
És proletárgyermekem síkolya.
Szörnyűségek riadnak körbe-körbe,
S ők nem bújhatnak sehova.*

Síkság című versének témája jobban illene prózai értekezésbe, mint versbe. A hegy és síkság ellentétében a szabadság és szolgaság kérdését vizsgálja, miközben beágyazza az emberi művelődés történetének folyamatába. A hegyek havas szabadságával szembeállítja a szolgaságot hizláló mezőket, melyeken mégis „aranykalászból kenyér terem”. A hegyek fölött világló rideg végtelennel szemben a síkságok népe, a „síkföldi szolgaság” épített és teremtet. A felhők között trónoló zsarnokok elől a kultúra a síkságra költözött. Ezeknek az ellentéteknek a megfogalmazása után jut el a következtetéshez, amelyben kimondja:

*A buja völgyekben fakadt a Dózsák,
Gubecék tüzének lángja;
Hegyek közt vadászó kényurak*

*Völgyi szérűjéből gyulladt mindig a máglya.
A lázadások tüzeit
Sokszor sárba tiporták,
Mégis a síkságon, kalászosok földjén
Kapott erőt és értelmet a szabadság!*

A versnek ez a tárgyias világa vezet el Laták István földközeli, szociográfiai novelláihoz, amelyekben az élet „szürke napjait” örökítette meg az agitációnak ugyanazzal az ihletével, amely költői munkáit is jellemzi. Különben a Szürke napok az egyetlen kötet vajdasági frótól, amely a Kis történethez fűzött szerkesztői megjegyzésből kitűnően a tengeren túl könyvárusi forgalomba került. A Munkásban közölt öt novella közül négy a kisvárosi szegénység életéből ad egy-egy pillanatképet szociográfiai ihletéssel és hűséggel, míg az ötödik, a Sugártörés, a kispolgári magánélet intimebb szférájába vezet, de a szociográfiai elem természetesen ebből sem hiányzik. A Kis történet elmondásakor mintha attól tartana, valótlanok fogják vélni a benne leírt sorsot, a krónikás pontosságával, ezért hozzáteszi: „Azt hiszik mese? Itt történt Szuboticán, Dunavszka ul. 16 szám alatt. 1938 augusztus 12-én, pénteken. Szombaton a kézírással kiegészített, egyszerű gyászjelentésben olvastam: Szabó Juliska élt 25 évet. Vasárnap temették. Szürke eset. Az újságokban háromésfél soros hír jelent meg róla.” A Gebe című történet Sülije szegénysége feletti tehetetlen elkeseredésében veri agyon törött lábú lovát: „Süli úgy ütötte-vágta, csizmája sarkával, löccsel az elterült lovat, mintha meg akarta volna verni az apját, amiért minden összekoldult garasát elissza; a sok gyereket, mert olyan fájdalmas a tekintetük, ha éhesek; az asszonyt, mert olyan virágzó a szerelme, hogy minden évben kis pufók lurkóval ajándékozza meg gondba sorvadtt férjét; s az egész világot, hogy ilyen fojtogató nyomorba szorítja őt családjával...” A novellákból azonban már nem a kiáltás visszhangzik mint a költő verseiben, hanem a külvárosi lét reménytelenségébe való beletörődés, a szegénység önpusztító lázadása és csendes rezignációja. A kötelesség viharának vállalása, amelyen túl csak vihar utáni szivárványként lebeg ott a boldogság, a szerelem ígérete. Ezért az ígéretért kell élnie az embernek, hiszen az ember – nem úgy mint a törött lábú ló – nem engedheti meg magának, hogy ne bírjon tovább élni.

Ebben a szegénységbe süllyedt világban minden késő jön: későn jönnek a gondolatok, az álmok. A „szürke napok” kínlódásában megfárad a lélek, már „nem bírja a kétszer számító évek terhét”. A szegénység, ha reményvesztettségében lázad, a sors ellen lázad, mint a meggörbült hátú Szabó Juliska, akiből nem lehetett fehér ruhás menyasszony, vagy a tehetetlenségében törött lábú lovát rugdaló Süli, aki azonban még ekkor is azt várja, „hátha csoda történik”. Csoda azonban nem történik, s a külvárosok népe tovább tapossa szegényes útját.

Ha a szegénységnek és reménytelenségnek van még mélyebb szakadéka, ebbe világít bele Lőrinc Péter Gettóvirágok című életképszerű novellája. Lőrinc is szociográfiai hűségre törekszik, és erre már előre figyelmezteti az

olvasót: „A középkori zsidóüldözések során világgá szórt zsidók kis, balkáni városokban még ma is élnek őseik gettóéletét. Nyomorúságuk, tudatlanságuk, elesettségük minden képzeletet felülmúl. Az alábbi életkép egy ilyen balkáni nyomortanyát vetít elénk.” Az olvasó már-már túlzásnak tarthatja a novellában foglaltakat, a naturalisztikusnak tűnő tobzódást a nyomor leírásában a tömegszállásokon, amelyek nyomorult fekhelyein együtt van születés, szerelem és halál. És az elegáns urak, akik egy kis pénz ígéretével csábítják el a gettó kislányait, beléjük oltva a halálos kórt, hogy utána megvetéssel beszéljenek az aljanép züllött erkölcséről. A történelem azóta megmutatta, hogy népet lehet még ennél is nagyobb mélységbe taszítani.

A szociográfiai novella remekbe sikerült példánya Lévay Endre írása, a Hagymavásár. Olvastán úgy tűnik, hogy a szerző a magyarországi falukutató népi írók – Illyés Gyula, Szabó Zoltán, Kovács Imre – nyomdokain haladva próbál realisztikus képet festeni a falvak lakóinak életéről, kiszolgáltatottságáról. A szerző egy szerb–magyar vegyes lakosú falut mutat be, ahol ő maga is megfordult egy kisvárosi kereskedő cég gyakornokaként, és ennek az elemnek a beiktatásával mintegy hangsúlyozza, hogy közvetlen részese volt a történéseknek.

Először a falu külső képét rajzolja meg, amely ősszel szinte elmerül a sárba, de ahol „az ódon sárgafalú katolikus templomban az uraság jóvoltából széphangú harang szól”: „Csóka lakossága nagyobbára földnélküli zselér, törpe vagy esetleg kisbirtokos. Iparos alig akad. Egy uradalom van, amelyben úgyszólván minden élet összpontosul. A szegény nép napszámmal keresi kenyerét. Búzát, tengerit és egy-két szükséges takarmánynövényt termelnek. A földhözragadt parasztság néhány évvel ezelőtt az uradalom példáját követve hagymával vetette be pár holdas földdarabjának egy részét, abban a reményben, hogy a zöldségáru valamennyivel több pénzt hoz a hideg tűzhelyű konyhára. Nincsen itt sem egyesület, sem munkásszervezet. Úgy él a földmunkásság, mint egy türelmes, végletekig kitartó szelíd nyáj. Nem tudnak semmiről, nem hallnak semmiről, csak dolgoznak kora reggeltől késő estig szakadtlanul.” Ebbe a faluba érkezik meg az író a cég felvásárlójával, aki a „nadrágos” ember tipikus megtestesítője, ahogyan az a szűkszávú jellemzésből kitűnik, csak a főnöke előtt hajbókol, egyébként „mindenkit lekezel és a parasztot gyűlöli.”

A pénz birtokában a hatalom képviselőjének érzi magát, de mint korrupciós hivatalnok, a cég érdekei mellett igyekszik a saját hasznát is megkeresni. Csal a mérlegelésnél, az ellentmondani próbáló gazdát egyszerűen elzavarja, hogy megfélemlítse a többieket, kifogásolja az áru minőségét, hogy minél olcsóbban megvehesse, és úgy megy „egyik termelőtől a másikig, akár a végrehajtó”. Jól érzékelteti a falu kiszolgáltatottságát, amikor szűkszávúan a következőket írja: „A hagymaszedők ijedten néztek fel e gögösen ágaskodó emberre, majd nagy sietséggel és figyelemmel iparkodtak eleget tenni a szigorú parancsnak. Csak a tekintetekben húzódott meg némi lázadás. Hallgattak és a földre néztek.” A megalázott, emberi méltóságában végletekig megsértett emberi magatartást jellemzi így, azét az emberét, akinek

mindent el kell viselnie, csak hogy élhessen. A hatalom ellenkezést nem tűrő parancsszavával törölteti a jegyzékről azt az egyetlen embert, aki vitatkozni mer vele. Az írón is végigfut a gondolat, mi lesz ezzel a családdal, de a hatalommal szemben ő is tehetetlen. Szükszavúan csak ennyit mond: „Zavartan nyúltam a zsebembe, előkotorásztam a ceruzát és a noteszban áthúztam Varga Sándor nevét.”

A Kanadai Magyar Munkás Laták István „tanulságos számadás és hittétel” céljából írt cikkével köszöntötte a jugoszláviai demokratikus magyarság folyóiratát, a Hidat, fennállásának ötödik évfordulója alkalmából. Ugyanekkor jelent meg Fekete Béla Résen legyünk! – a Hídban eredetileg Dévény – című írása. Ennek bemutatása távolabb vezetne az irodalomtól, azért említjük csak, mert mottójául Gál László Dévény című versét idézi:

*Dévénynél tört be Ady új dala, a lázadó, de magyar ének.
Új himnusza a verejtéknek és a magyar vérnek.
Kóbor igricek régi lantját belepte régesrégi por,
Talán mégis megmozdul a vár alatt egy halott valahol.
Tatár csákány a koponyáján, alig hallani szavát: –
bep jó annak, kit ellen öldös és nem barát.*

A lét veszélyeztetett világa ez, a küszöbön álló veszedelem érzetéből táplálkozó pesszimizmus, baljóslatú prófécia. Vele szemben azonban mégis a politikussal kell egyetértőnünk, aki szintén a múlt tanulságai alapján fogalmazza meg a messzehangzó és máig és érvényes kiáltást: „magyarok, ahol vagytok dédelgessétek szívetekben a fényt, amit a múlt század szabadelvű magyarjai gyűjtöttek szeretetteljes csodának és ennek a fénynek segítségével találjatok megértést a köröttetek élő nemzetekkel. Egyformán mostoha századokat nyögtetek át együtt, hát szersséték másnyelvű földieiteket, hisz a sötét éveket csak a keleteurópai kis nemzetek igazi baráti szövetségében vészeltethetjük át.” Nemcsak program volt ez a Híd számára, hanem a vajdasági „újarcú magyarok” tanúságtétele és egyik utolsó üzenete a tengerentúli magyarokhoz.

- 1.) Czine Mihály: A romániai magyar irodalom kezdetei. Jelenkor, 1970. 6. sz.
- 2.) Matheika János: A magyar forradalmi irodalomról. Az Új Előre Naptárában megjelent cikk megtalálható Kovács József (szerk.): A szocialista magyar irodalom dokumentumai az amerikai magyar sajtóban, 1920-1945. Budapest: Akadémiai Kiadó, 1977. 355-362.
- 3.) Szenteleky Kornél Fekete Lajosnak 1928. július 27-én. Bisztray Gyula – Csuka Zoltán: Szenteleky Kornél irodalmi levelei, 1927-1933. Zombor-Budapest: Szenteleky Társaság, 1943. 72.
- 4.) Részletesebben 1. említett kötetem Az amerikai magyar munkássajtó és –irodalom történetéhez c. bevezetőjét.
- 5.) Az egyes szerzők műveinek megjelenési adatai – amelyeket itt terjedelmi okoknál fogva nem közölhettem – megtalálható Kovács József: A tengerentúli haladó magyar nyelvű sajtó irodalmi bibliográfiája, 1919-1945. Budapest: MTA Könyvtára és az OSZK Mikrofilmtára – Mikrofilmlapkiadó, 1988. Itt említtem meg, hogy az I. Gyomos álnév a bibliográfiában felolvasatlan maradt. A 466 felvett tartalmazó mikrofilmlap kiadványból egy példány a könnyebb hozzáférhetőség céljából az Újvidéki Egyetem könyvtárában is megtalálható.

A HÁBORÚ ELŐTTI MODERNEK 1945 UTÁN

Danyi Magdolna

A Magyar Nyelv, Irodalom és Hungarológiai Kutatások Intézete, Újvidék

Közlésre elfogadva: 1990. február. 12.

Dolgozatomban négy jugoszláv költő, a szerb Marko Ristić és Todor Manojlović, valamint a horvát Tin Ujević és Dragutin Tadijanović háború után közzétett költészetének értelmezésére vállalkozom. A háború utáni költői publikációk kivétel nélkül jórészt a háború előtti termésből való válogatások is, ha nem épp egész költészetüket bemutató válogatott verseiket adják ki – a megújult körülmények között mintegy újra bemutatkozva olvasóiknak. Nehéz tehát egyenes határvonalat húzni a két háború közti és a háború utáni költészetük között, a határvonal, úgy tűnik, sokkal inkább valahol a harmincas évekre esik, Marko Ristić költészete esetében talán a harmincas évek eleje, Tadijanovićnál, és Tin Ujevićnél a harmincas évek vége, Todor Manojlovićnál pedig csak az egészen szubtilis elemzés mutatná ki határvonalat a korai és a kései versek között.

Marko Ristić válogatott verseit tartalmazó *Nox microkozmica* című kötet 1955-ben jelenik meg a belgrádi Nolit kiadásában. 1923-tól követi költészete alakulását, azzal, hogy 1932 óta írott verseinek jórésze itt jelenik meg első ízben, s a kötetben alig néhány 1945 után írott vers van, az ötvenes évek közepére eső bemutatkozás, amikor már a szerb és a jugoszláv költészetben fontos új költők jelentős első kötetei is megjelennek, tehát a harmincas évek költői alakulásának a bemutatását jelenti elsősorban, azzal hogy kevés számuk ellenére is igen jelentősek háború alatt írott versei.

A szürrealizmus nagy hulláma a szerb költészetben a harmincas évek elejére nyugvópontjához közeledett; maga Ristić, a szerb és jugoszláv szürrealizmus vezéralakja is nyíltan szól a szürrealizmus hanyatlásáról, Breton-i gesztusok sznobisztikussá válásáról. Ez azonban nem jelenti azt, hogy Ristić megtagadta volna a szürrealista versépítkezési eszményt, csupán azt, hogy átértékelte a szürrealista tendenciák elégtelenségét, esetenkénti anakronizmusát. Marko Ristić költészete szürrealista költészet maradt a harmincas évek

második felében is, felerősödik azonban költészetében a *költészet és a forradalom egységét* kívánó *intellektualitás*. A költészet és forradalom egységének kívánását, mi több, imperatívuszát egyes versei tematikusan is megfogalmazzák. Egyik legteljesebb, programatikus szövege az 1943-ban íródott *Filijala jave* vers, mely teljessége okán, valamint annak példázataként is, hogy a húszas évek anarcho-szürrealista költője milyen magas fokú elkötelezettségig jutott el a háborús évek közepette, megérdemli, hogy Marko Ristić utolsó kiteljesedett költői korszakáról beszélve, őt elemezzük.

A vers szikár, intellektus formálta versmondatokból épül fel, a nagy leszámolások és a remény megfogalmazásának szándékával, mely szabatos – analitikus – gondolatmenetet követel magának. Ez a líraiságtól, szürrealista szabadosságoktól mentes, illetve azokat a minimumra csökkentő, csupán elvétve megengedő nyelvi építkezés jellemzi a vers in medias res indítását is, melyben a múlttal való leszámolást hirdeti meg. A múlt alatt – a vers egészének ismeretében – nem nehéz felismerni egész költői létfelfogását, melyet, íme, elutasít magától, egyáltalán nem paradox módon megőrizve ugyanakkor a költői beszéd, a költői nyelv teljes nyitottságát: az intellektus közvetlensége lesz verse formálóelvévé:

*„Žalošni dani jednog živo–mrtvog oličenog suštog anahronizma
Prošlost je još uvek tu
Kao kamen
Kao krst
Kao guma
Prošlost je lepljiva glomazna rastegljiva...”*

Az első versszak utolsó verssorában a múlttól való elszakadás nehézségét és problematikusságát fogalmazza meg *„Uzalud pokušavam de se oslobodim”*, hogy az ezt követő magányos közlésben *„Treći mesec u godini za koju su nam obećali zlatna brda”* a múlt visszahúzó erejeként manifesztálódó, szüntelenül megújuló csalóka remény képzetét vezesse be, mellyel a második versszak feladata lesz leszámolni *„Zlatna je beda... I dok plete i savija potoke od zlata/ Gubi se u mraku na dnu gladi sama”*. A leszámolás azonban, mint láttuk, a szellemiek síkjáról átvezet az élet egészének a síkjára, a nyomorról szólva, mely nem csupán a szellemiekre vonatkozik. A versszak utolsó két sora metaforikusan utal a lét egészét átfogó problémák megnevezési szándékára, a köztük való eligazodás igényére *„Rasčupano drvo bez korena u oluji/ Konj propet na obali izbezumljenog mora”*, s az utolsó verssora egyben a harmadik versszak bevezetéséül is szolgál, hiszen annak egyik központi kifejezése, témaszava a metaforikusan értett „hajótörés” lesz:

*„Reč brodolom izgubila je svoj misao
I reč zemljotres
Brodolom ne pripada nijednoj naciji
Zemljotres ne pripada nijednoj naciji*

*Ni anahronizam
 Ni oluja ni konj ni drvo ni more
 Reč je o reči nacija
 Reč je o naciji"*

A najótörés nem az egyes nemzetekre, egész Európára vonatkozik /„Brod se zove Evropa 1943”, közvetlenül utalva a második világháború valóságára; az „eszeveszett tenger”, a „földrengés” metaforák első számú jelentése tehát maga a háború. A háborús utalások ugyanakkor a legközvetlenebbül is megjelennek a negyedik versszakban:

*"Ovo nije ni endofazija ni izveštaj vrhovne komande
 Ni delirijum četveromotornih bombardera
 Ovo je anahronizam
 Ima li nade?
 Tu
 Nad ruševinama ovim unutra i spolja i posle i sve ove krvi ove
 prošlosti ove sluzi krvave ove prašine ove bolesti
 Ima li nade?"*

A hangsúlyosan feltett kérdés egyszerre utal a háborús létvalóságra és az emberi bensőség kiteljesíthetőségére az emberi életben /„spolja”/ és a költészetben. A ristići szerkesztésmód a szabadversben a komplex megfogalmazás teljességigényével érvényesül, a lazán, mozaikszerűen egymás mellé illesztett közlések illetve kifejezések az intellektus belső logikájának egységét hitelesítik. A magyar költészetben Kassák konstruktivizmusa hozható vele egyedül kapcsolatba.

Az ötödik és hatodik versszak közlései a költészet helyzetét világítják meg, a világirodalmi /„Maldoror gleda/ Zna”/ és saját költészetére való utalásokkal /„Za Turpitudu”/, valamint a Rastko Petrović egy az „ÚJ IDŐ” ígészetében íródott versének részleteiben való beiktatásával. A szabadvers az esszé határáig jut el:

*„Tako je pevao Rastko Petrović juče pevao JUČE I DANAS
 Ima li nade za sutra za nas az kermese još jednom
 Sad kad je zaista još jednom opet sve svršeno is sve
 kad počinje iznova...”*

A világirodalmi utalások folytatásaként a hetedik versszak Kafka világát /a bogárrá változást/ idézi fel, valamint a betegség fogalmának példázata a a viviszekciós fogalmazás pontosságával Proust alakját, mindezt eltolva magától, a költői intellektus Rastko Petrović megnevezéséhez visszatérve az „új idő” megszületésének a mikéntjéről gondolkodik. Itt jut el a Breton-i gesztus megtagadásában („Ne / Ne / Ne / to je zaista dekadencija i tu se novo vreme sigurno ne stvara...”), valamint több más művész elutasításában

a meredek felismerésig, hogy egyedül a forradalom, a népfelszabadító háború az mely az „új idő” letéteményese lehet:

„Nego se stvaru na Donjecu ili na Neretvi

Kod Glamoča ili kod Drvara

U Prozoru a ne na prozoru”

Egy teljesebb igényű elemzésnek sorra kellene vennie mindezeket az elutasító közléseket, melyeknek elemzése mutatná meg, mi az mind, ami egyrészt a költői létfelfogást alkotja, s ami másrészt a korvalóság és az „új idő” követelményeivel szemben elégtelennek minősül.

Ristić költészetszemlélete voltaképpen a konstruktivizmusig jut el e versben, miként utolsó korszaka legtöbb versében.

Todor Manojlović a vajdasági szerb költészet magányos alakja, aki kezdettől fogva a szabadvers elkötelezettje, majd a szerb szürrealizmus sajátos hangú képviselője volt. A sajátosság bizonyos fokú magánosságát is jelentette, jóllehet az íróársak elismerése sohasem maradt el. Többek között Isidora Sekulić, Miloš Crnjanski és Marko Ristić írt költészetéről értően és elismerően, az újabb költői nemzedék tagjai közül pedig nem más, mint Branko Miljković, a jelentős modern szerb költő. Magánossága bizonyára költői létfelfogásából is következik, fiatalon meghirdetett költői programjából, miszerint a költőnek a lét örömes tartalmairól kell szólnia, melyhez késői költészetében is igyekezett tartani magát, késői költészetében azonban az örömes tartalmak megszólaltatása helyett szükségszerűen az öröm utáni nosztalgia lesz alaphangjává. Az 1958-ban Újvidéken újra kiadott *Pesme moga dvojnika* kötet versei már ezt a nosztalgikus hangvételt előlegezik. A költő „mása” a költőből kivált, önállósult egyéniség, aki megőrizte fiatalságát, vitalitását a lehetőségeti – utazni, látni, élni /Todor Manojlović életelemei ezek!/, s aki a költőt meg-meglátogatván – ébrenlétben, gondolatban, álmában – arról az életről, létről beszél, amelyet valaha a költő is magáénak tudhatott. Valójában megteremtődik e versekben a lehetőség, hogy arról beszéljen /az élet örömes tartalmairól!/, amiről beszélnie egyedül kedve van, bárha a distancia tudomásulvételével, sőt tudatosításával is. A nosztalgia azonban legalább annyira alapja Manojlović költői létfelfogásának, mint a tragikus tartalmak elől való elzárkózás, a szomorúság, a borúlátás elutasítása.

Ristić Todor Manojlović rendkívüli műveltségét dicsérte, mely biztos érzékkel van jelen költészetében, „tökéletes lelki egyensúlyról” tanúskodva, ahogyan ő írja, „a gondolati lehetőségek eufóriájának és az érzelmi tények egységében”.

Todor Manojlović, Ady és Apollinaire elkötelezettje, miként fiatal korában, kései költészetében is az akadémizmus elszánt ellensége, a költői akadémizmus tünetei közé sorolva magát a költői képet is /azt állította, egyetlen költői kép sincs egész költészetében/. Zrenjanini doyenje a modern szerb költészetnek azonban kétségkívül azok közé a költők közé tartozik /nagy megtiszteltetés lehet ez számára!/, akiket Ristić előbb idézett versében

az „új idők”-ből kizárt, a múlthoz tartozik, ha kétségtől legnemesebb költői hagyományainkhoz is. Van ugyanis valami anakronizmus nosztalgiával átszótt szabadverseiben, mely már nem tud együtt lélegezni kora valóságával, bármennyire akarná is a „valóság poézisét” megszólaltatni. Már csak, mintegy megzenésíteni tudja a valóság bizonyos tartalmait, jóllehet a megzenésítés szó egészen találó kifejezés lehet Manojlović költészetére alkalmazva, hiszen az a lét melódiáját hivatott a kezdettől fogva megragadni. Nem értetlenségről van tehát szó, hanem a költői program bizonyos fokú alkalmatlanságáról, arról, hogy a megjött „új idők” láttatása más hozzáállást követel meg, mint a manojlović-i nosztalgikus öröm-keresés. Példaként idézzünk a 1968-ban *Bliže velikom suncu* Zrenjaninban kiadott válogatott verseit is tartalmazó kötet egyik verséből, a *Sumor i radost našeg doba* címűből:

*„Da li je to još uvek vrtohlavica
Onog petogodišnjeg apokaliptičnog loma i ludila? –
Ili je od onda odista svet izgubio kočnicu
I, izbačen zanavek iz koloseka od nekada,
Sada juri, tetura mahnitim pijanim trkom
Kroz neke beskrajne olujine i pustolovine,
Iz čijih grozničavih urnebesa i utvara
Uzalud čeznemo, pružamo ruke i srca
Za pitomim rumenim suncima
I halkionskim lukama
Potonulih bivših predvečerja – ?*

*Ali našto jalove žalbe i sumori?
Budimo hrabri i dobre volje, savremeni i budući
/Kao što smo vazda to propovedali/
I radujmo se novome ritmu vremena
Kojim lete oni divni daljni konjici neba:
Aeroplani –
I oni gromni gizdavi bumbari zemlje:
Automobili – ”*

A versidézet érzékletesen példázza: Manojlović kívül van kora valóságán; akkor is, amikor félelemmel áll jelenségeivel szemben és akkor is, amikor ámuló örömmel tekint bizonyos tárgyi elemekre. Ez a „kívülállás” sem tudható be azonban egyértelműen öregségének, sokkal inkább „itt-maradottságának” a megváltozott időben. Manojlović költészetére mindig is jellemző volt egyféle kívülállás, ő a világ tényeit, tárgyait megcsodálta, vagy felpanaszolta, de nem tudta őket belülről megközelíteni, tárgyi mivoltukban nem lettek egzisztenciális világa építőelemeivé. Avantgárd szemléletéből erre nem futotta.

Tin Ujević *Mamurluci i pobešnjela krava* verskötete 1956-ban jelent meg, a zágrábi Lykos könyvkiadónál, mely időközben már több jelentős fiatal horvát költő, így Slavko Mihalić és Ivan Slamnig kötetét is kiadta. A kötet 1935-től közli Tin Ujević eddig kiadatlan verseit. Nem avantgard költészet ez, de nehéz lenne a hagyományos költészet közé is besorolnunk, akko is, ha versépítkezési módszerei és tematikája alapján sok szempontból oda is kívánczok. Tin Ujević rímes versket ír, rendkívül kultivált, gazdag rímtedhnikája van, szabadversei is rímeseek. Itt kell megjegyezni, hogy a harmincas években több szabadverset ír, mint a felszabadulás után, amikor mintegy misszatér a szabályos versszakolású vershez, a hagyományos versformához.

Az 1950-ben íródott kötetnyitó vers, a *Hymnioda to mou somati* szép példája lehet annak a paradoxonnak, miszerint a leghagyományosabb versformán is átűt Tin Ujević szemléleti eredetisége. A vers, miként címe is mondja, himnusz a testhez, a meztelen testhez, önnön testéhez, a halandóhoz. A vers 21 négy soros versszakból áll, 21 versszakon át méltatja a testet, megemelt, himnikus hangvétellel:

*„O moje tijelo! i ti si čestica eterskoga mesa,
a tvoja grada predstavlja čudesnu zgradu kosti;
ne slavim te – no u tebi su i zvijezde i nebesa,
prah zemlje, sjaj sunca; sav život, pun i prosti.”*

*„Pa ovi živci, po kojima svemir svira;
pa ova pluća, kojima bahato boštvo diše;
Sve, što bje i jeste i biva, na grud se privi, nju dira,
ja jesam prah i život, i cijelost svjetlosti, i ništa više.”*

Másképp, de ugyanezzel a paradoxonnal találjuk magunkat szembe a *Munje* vers olvastakor is. A harmincas évek második felében írt vers a címbe emelt "villám" felmagasztalása, nem metaforikusan értelmezve azt, hanem leíró jelleggel: a villám értelmezése ez, himnikus hangvétellel, ahogyan a verskezdő sorok is tanúsítják:

*"Munje su srž svježine, mjerice etera.
Gnjev oko divova.
Bes njih se ne mijenja teški zapareni zrak.
Munje su crvena slova na mračnom nebu, prevratni znak."*

Tin Ujević költészetének jellemzője ez a felfokozottság, mely a választott témát átlelkésítve, költői szemléletének egész gazdagsága horodzására képesül minden egyes versében. Így pl. az 1946-ban írt *Noćni cvrčak* kötött verse az éjszaka magában éneklő részegről szól, amelyben a leíró vers himnikus emelkedettségét példázhatja a vers első és utolsó versszaka:

*"Kad lijeno noću umorni pijanac
polaganim hodom dotetura kući,
cijeli kraj se čini skamenjen pospanac
i jedan jedini glas mu priječi ući."*

"I u jaru noći on je znamen sunca
kroz te okoline vrelih suncokreta.
I sve opojnosti rječit polet bunca:
biti će pjevača sve dok bude svijeta."

Ez a himnikus emelkedettség Tin Ujević költészetét a patetikus költői közlésmód közelébe hozza, költői nyelvi gazdagsága, rendkívül nagy fokú nyelvi kultúrája azonban mindig ellensúlyozza a pátoszt.

1956-ban jelentek meg Zágrábban a Zora kiadónál *Blagdan žetve* címmel Dragutin Tadijanović összegyűjtött versei, a kötet 1955-ig követi Tadijanović költészetének alakulását. Háború után írott költészetéből két hosszabb versciklusát emelném ki, az *Intimna izložba*. *Crteža iz Raba* 1954-ben írt versciklust, s a *Crne vode* 1955-ben írt versciklust. A két versciklus közti rokon vonás a versek rövideége, tömör plaszticitása; bennük Tadijanović tehetségének legjellemzőbb vonásai teljesednek ki: a kimért, pontos fogalmazás, a tárgyat néhány pontos szóval közel hozni tudás képessége, a fegyelmezett versmondat. A két versciklus között az alkotói hozzáállás szempontjából lényeges különbségek vannak. A Rab szigeten írt versek tematikailg különböznek egymástól; a költő egy kőasztalnál írja verseit (egy nap alatt mind a 13-at), s amit véletlenszerűen lát, illetve amit azokban a napokban, aznap látott, az lesz verseinek témájává, pl. a reggel látott idős asszony, aki csokor vörös rózsát vitt kezében, míg a *Crne vode* ciklus versei a nádas, a vízpart világát figyelő, növény s állatvilágának rezdüléseit számon tartó gyorsfelvételek. A rábi versek egyszerűségét, plaszticitását példázandó idéirom a *Nevidljive ptice* címűt:

*Pod borom, kraj mora,
Sjedim i pišem pjesme.
A ptice, u granju skrivene,
Ne znajući za me, pjevaju
I pjevaju... i udoše
U moje stihove*

Ez az egyszerűség Tadijanovićot egy egészen modern verseszmény közelébe juttatta el. A *Crne vode* ciklus verseiben ugyanez az egyszerűség dominál, ám a tartalmi összetettség – pontosan követni a vízpart élővilágának rezdüléseit – modulálja azt. Íme a 13. vers:

*"Kiša, jesenja, sumorna kiša
U sivilu nad krajinom
Brše jasnoću odsjeva
Uspavljajući stare vrbe
I široko lišće lopoča.*

*Nevidljivu borbu stabala
S vodama, što nadolaze,
Prati jesenska jeza
U namreškane, mutnu zrcalu.*

A *Crne vode* ciklus verseiben minden versszak mondathatárt jelöl, minden versszak egyetlen mondat. A mondathatárnak ez a kiemelt szerepe a versnyelvi fegyelmezettséget hivatott megvalósítani, s általa a versbeli történekek lezártságát, mely révén a versek, melyek sokszor egyetlen mondatból tevődnek össze, maximális tömörséggel tudják véglegesíteni a versmondat tartalmait – akárha redukció eredményeként formálódtak volna ilyen tömörségűvé. Miközben plaszticitásuk a versnyelvi dallamot is megőrzi, a beszámoló, a személyes jelenlét hitelessége ölt "tájképeiben" alakot. Tadijanović "tájképei" bizonyára a legéletosebb, s egyben a legmodernebb "tájképek", melyek a háború utáni jugoszláv költészetben megszülettek.

KÍSÉRLET A MODELLTEORETIKUS INTERPRETÁCIÓ FORDÍTÁSKRITIKAI ALKALMAZÁSÁRA

/Hölderlin: Hälfte des Lebens;

Tandori Dezső: Az élet fele-konnexitás, kohézió és
jelentésstruktúra vizsgálata és összevetése/

Fehér Katalin

A Magyar Nyelv, Irodalom és Hungarológiai Kutatások Intézete, Újvidék

Közlésre elfogadva: 1990. február 12.

ELŐSZÓ

Dolgoztam egy eredeti szöveg és fordítása texturális, kompozicionális és jelentésbeli hálózatának deskriptív jellegű összevetése. Célom ellenőrizni, hogy egy ilyen vizsgálat milyen módon és mértékben alkalmazható a fordításkritikában.

A fordításkritika aránylag új ága a fordítástudománynak, amennyiben céljának, feladatainak, módszereinek kidolgozatlanságát tekintjük (Papp György objektív fordításkritika hiányáról beszél, több külföldi műre, fordítóra is hivatkozva. Híd: 1982).

A fordítás metanyelvi tevékenység. Ennek megfelelően a fordításkritika meta-metanyelvi tevékenység lenne. Attól függetlenül azonban, hogy inter- vagy multidiszciplinárisnak tartjuk-e, hogy a kutatás közvetlen objektumának az adott szövegen kívül még milyen területet jelölünk meg, hogy a kiinduló, a célnyelv és a fordítási folyamat relációi közül melyiket tartjuk dominánsnak, hogy a fordításkritikán belül lehetségesek-e/vannak-e a műfordításra külön kritériumok, és egyáltalán, hogyan definiáljuk a fordítói hűséget, a fordított szöveg értékelését globális szövegvizsgálat kell, hogy megelőzze. Akárcsak magát a fordítási folyamatot.

Ennek a globális szövegvizsgálatnak a kiindulópontja a szöveg figurális, konnexitáshordozó jegyeinek számbavétele, valamint koheziós struktúrájának a konstituálása. Ezután következik a jelentéskonstrukció elemzése és

leírása, a ko–textuális, kon–textuális vagy texturális jelentés vizsgálata, az interpretációs modell felállítása, összevetése és reprezentálása. Eredeti és fordítói szöveget, véleményem szerint, ha a fordított szöveg önálló szövegként konnex és kohezív, csakis az interpretációs modell szintjén lehet összeveteni, a fordítás hűségének/hűtlenségének fokát megállapítani.

Dolgozatom alapja a két szöveg konnexitása, kohezivitása, jelentésstruktúrája, tehát az interpretálási folyamat első három lépése.

Hölderlin: *Hälfte des Lebens*

*Mit gelben Birnen hängen
Und voll mit wilden Rosen
Das Land in den See,
Ihr holden Schwäne,
Und trunken von Küssen
Tunkt ihr das Haupt
Ins heilignüchterne Wasser.*

*Weh mir, wo nehm ich wenn
Es Winter ist, die Blumen, und wo
Den Sonnenschein
Und Schatten der Erde?
Die Mauern stehn
Sprachlos und kalt, im Winde
Klirren die Fahnen.*

Tandori Dezső ford.: *Az élet fele*

*Sárga körtéket csüggeszt,
Vadrózsa–burjánzást vet
A tóba a vidék.
Ó, drága hattyúk,
Csóktól ittasult
Koponyátok bukjon
Józanító, szent vízbe.
Jaj nekem, ha a tél jön,
Honnét vegyek virágot,
Napfényt, honnét
Árnyát e földnek?
Szótlán falak állnak
Ridegen, a szélben
Megzörrennek az érckakasok.*

I.

Hölderlin: Hälfte des Lebens

/Egy megnyilatkozásláncot 'konnex'-nek nevezek akkor, ha bizonyos-verbális elemeinek és/vagy az ezekhez rendelt fonológiai, szintaktikai (és/vagy poétikai) kategóriáknak ismétlődő visszatérései következtében tekinthető összefüggőnek. (Petőfi: Híd: 1984.)/

1. Konnextiás

1.1. *Fonológiai kategóriák* Az APhI-féle átírás szerint a magánhangzók és a mássalhangzók 82:149 arányban oszlanak meg a szövegben. Az egész költeményben a nazálisok (48), a likvidák (24) és a zöngétlen explozívák uralkodnak (27), váltakozásuk egyfajta ritmust alakít ki minden kompozíciós egység szintjén.

Alliteráció többféle szöveghelyzetben is előfordul: szókezdő és szóbelseji helyzetben egyaránt. Az alliteráló szavak elrendeződése különböző: vannak, amelyek egymás mellett állnak, és vannak olyanok, amelyekből az egész versre kiterjedő hálózat épül.

w: wilden/2./, Wasser /7./, Weh /8./, wo /8./, wenn /8./, Winter /9./, wo /9./, Winde /13./;

b: gelben /1./, Birnen /1./, Blumen /9./;

h: hängen /1./, holden /4./, Haupt /6./, heilignüchterne /7./;

t: trunken /5./, Tunkt /6./;

k: Küssen /5./, kalt /13./, Klirren /14./;

sch: Schwäne /4./, Sonnenschein /10./, Schatten /11./, stehn /12./, sprachlos /13./;

m: mir /8./, Mauern /12./;

s: Rosen /2./, See /3./, Sonnenschein /10./;

A mássalhangzócsoportok közül feltűnő a 1+zöngés msh, valamint a nazális+zöngétlen explozíva kombináció: gelben, voll mit, holden, wilden; a második versszak végén a 1 zöngétlen mássalhangzókkal kapcsolódik: sprachlos, kalt, klirren 2) unt, Lant, unt, trunken von Küssen, tunkt, Winter, unt.

Nincs alliterációs lánc a Fahnen szónak.

A magánhangzók közül a magasak dominálnak. Egyértelműen magas hangrendű sor az 1., egyértelműen mély a 13. sor, az áthajló rész nélkül.

Magas hangrendű szavak: mit, gelben, Birnen, hängen, wilden, See, ihr, Schwäne, Küssen, heilignüchterne, weh, mir, neh, ich, Winter, Erde, stehn, im Winde, klirren;

mély hangrendű szavak: das Land, voll, tunkt, Haupt, wo, sprachlos, kalt.

A hosszú és a rövid magánhangzók aránya: 18:58. A hosszú magánhangzós szavak többnyire a sor végén állnak (Ro:sen, de:n Se:, Schwä:ne, wo:, de:r, E:rde, stehn, Fahnen. Sor elején akkor vannak, ha a szintaktikai egység áthajlik a következő sorba: de:n, spra:chlo:s.

A Winde adjektív alakja a der Wind-nek, a stehn igealak pedig detraktív formája a stehen-nek.

A zöngés és a zöngétlen mássalhangzók szerint egységet alkot az 1–4. sor, a 8–12. valamint a 14., amelyekben a zöngések vannak többségben. Az 5–7. és a 13. sorban a zöngétlenek dominálnak, ha számuk nem is haladja meg a zöngéseket.

Az alliteráció alapján szócsoporthok, –láncok különülnek el, anélkül, hogy számozható kompozíciós egységet alkotnának.

A magas és a mély magánhangzók szerint kompozíciós egység az 1. és a 13. sor, és a közöttük lévő sorok (2–12., 14.)

A hosszú és a rövid magánhangzók a vers ritmuást és prozodiáját alakítják.

1.2. Ritmikai struktúra A költemény szabad ritmusú, rímtelen vers. A 'szabad ritmusú' nem a beszédhangsúly teljes uralmát jelenti: a trochaikus–daktilikus lüktetés egyes helyeken szabályos képletet mutat.

1.	x/ xx/ xx/ xx/	A szótagszám: 7
2.	x/ xx/ xx/ xx/	7
3.	x/ xxx/ x	5
4.	x/ xx/ xx/	5
5.	x/ xxx/ xx/	6
6.	xxx/ x	4
7.	x/ xx/ xxx/ xx/	8
8.	xx/ xxx/ x	6
9.	x/ xx/ xx/ xxx/ x	9
10.	x/ xx/ x	4
11.	x/ xxx/ xx/	6
12.	x/ xx/ x	4
13.	xxx/ xx/ xx/	7
14.	xxx/ xx/	5

Az első hét sor ritmikai képlete viszonylag kötöttebb. Az első és a második sor szótagszámban és ritmusában azonos; a harmadik sor megszakítja a trocheus-sorozatot, daktilusával és csonka lábbal egy egység zárulását jelzi. A negyedik sor szótagszámaival az előző sorhoz kapcsolódik, két trocheusával viszont új szerkezeti egységet kezd, szabálytalanabbat az előzőnél. Az 5–7. sor egyenlőtlen szótagszámú, daktilikus lejtésű. A hatodik sor az egész versszakban visszatérő ütemelőzőt hagyja el, és a sor elejére a hangsúlyos szótaggal kezdődő daktilust helyezi.

A 8–14. sor kötetlenebb, zaklatottabb ritmusú. A sorok szótagszáma szerint a 8,10 és a 11–12. azonos, és az 5–6. sorhoz kapcsolódnak. A 7. és a

9. sor a hatos és a négyes sorok periodikusságát szakítják meg, különálló egységet képezve. Az utolsó hetes illetve ötös sor az első egységbeli szótag-számmal azonos, és mintegy bezárja a kört.

A 8. és a 9. sorban új verslábak ékelődnek a trocheusok és a daktilusok közé. A nyolcadik sor tempóját a trocheus utáni hosszú szüneten kívül az utána következő palimbacchius valamint az enjambement (csonkaláb) lassítja, a 9. sor pirrichiusa és a rá következő daktilus viszont a felsorolás miatt újra felgyorsítja. A 11. sor trocheusa egyértelműen egységet zár le, mert az előtte lévő három sor csonkalábbal végződik, hangsúlyos szótaggal, ami egyúttal a dallamot is emeli vagy kitartja. A 11. sorral a kompozíciós egység dallama is leesik (a prozodikus sajátságokat a szintaktikai struktúrával párhuzamosan elemzem). A 11. sor képlete az 5-ével azonos, a 12-é pedig a 10. sor szerkezetével.

A 13–14. sor, akárcsak az első kettő, szabályos alakú, azzal, hogy az utolsó sor két szótaggal, vagyis egy trocheussal rövidebb, így zárva le az egységet és a szöveget.

Ritmikailag tehát a következő kompozíciós egységek alakulnak ki:

- 1) 1–3. sor (ezen belül: 1-2. és 3.)
- 2) 4–7. sor (ezen belül: 4-5., 7. és 6.)
- 3) 8–11. sor
- 4) 12–14. sor (ezen belül: 12. és 13–14.)

Az első és a negyedik egység három-három soros, a közbülsők pedig négyesorosak.

A szótagszám szerint a következő sorok tartoznak egybe:

- az 1-2. és a 13.,
- a 3-4. és a 14.,
- az 5., 8., 11.,
- a 6., 10. és 12.,
- a 7.,
- és a 9.

Hangsúlyos szótaggal kezdődő sorok: 6., 8., 13., 14.

1.3. *A vers szintaktikai szerkezete* A két versszak három mondatból áll. Az első az 1-7., a második a 8-11., a harmadik a 11-14. sorig terjed. Ritmikusan, prozódiailag és szintaktikailag önálló egységet képez az 1-3. sor, ezért négy első fokú kompozícióegységről fogok beszélni: 1.: 1-3. 2.: 4-7. 3.: 8-11. 4.: 12-14.

Szintaktikai és kommunikatív szempontból mind a négy egység jól formált. Az első kompozíciós egység egyszerű bővített mondat. Kijelentő (leíró) jellege folytán dallama enyhén emelkedő egészen a kommunikatív főhangsúlyos elemig (*hänger*), a második sor végéig fokozatosan ereszkedik, és innen hirtelen leesik. A kommunikatív főhangsúlyos elem, a predikátum az első sor végén áll, és két determináns közé ágyazódik be. A két determináns szintaktikai felépítése párhuzamos, az und kötőszó kapcsolja őket. Ugyanilyen beágyazásos szerkezet a második kompozíciós egység Schwäne főnévének két determinánsa. A második kompozíciós egység is egyszerű,

bővített mondat, ha a közvetlen megszólítást a mondat szervetlen elemének tekintjük. A mondat mélystruktúrája szerint elliptikus mondatnak is tekinthetjük, és ilyen teljes tagmondatot konstruálhatunk belőle: *Ihr Schwäne, die ihr hold und trunken von Küssen seid...* A mondat dallama az első kompozíciós egységével azonos, a kommunikatív főhangsúlyos elem itt is a predikátum, a *tunkt*. A megszólítás struktúrája és a két igealak azonossága folytán kétértelmű a *tunkt* igealak modalitása: lehet indikativus, és imperativus egyaránt. A helyhatározó mondatbeli helye azonos az első kompozíciós egység inessivusi helyhatározójával.

Mindkét kompozíciós egységnek, a kommunikatív főhangsúlyos elemén kívül vannak mellékhangsúlyos elemei: az elsőben a *gelben* és a *voll*, valamint a mondatvégi *See*, a másodikban *holden* és a *trunken* valamint a *heiligenüchterne*.

A harmadik szintaktikai egység három tagmondatos, kiegészítendő formájú álkérdés. A */Weh mir/* felkiáltás szervetlen eleme a mondatnak és mintegy bevezeti a kérdést. Az első tagmondatba a predikatív szerkezet után beékelődik a második tagmondat. Viszonyuk kétértelmű, időhatározói vagy feltételes, attól függően, hogy a második tagmondatot jelen vagy jövő idejűnek vesszük-e. A harmadik szintagmatikus egység feltételesen tagmondat, mélyszerkezete szerint az elsőnek a bővítménye. A *wo* kérdőnévmás megismétlése miatt a teljes predikatív szerkezet is odaértendő, és külön tagmondatként elemezhető. Az első és a harmadik mondat között kapcsolatos viszony áll fenn. A harmadik kompozíciós egység első alanya egyes szám első személyű személyes névmás.

A mondattagolásnak megfelelően a dallamvonal is szaggatott, szakaszos. A felkiáltás első dallama után szünet következik, majd ismét fentről a tagmondathatárig ereszkedik. A beágyazott tagmondat a vers leghosszabban kitartott mély dallama. Az enjambement az egész költeményre jellemző. Az első két kompozíciós egység első alanya egyes szám első személyű személyes névmás.

A mondattagolásnak megfelelően a dallamvonal is szaggatott, szakaszos. A felkiáltás első dallama után szünet következik, majd ismét fentről a tagmondathatárig ereszkedik. A enjambement az egész költeményre jellemző. Az első két kompozíciós egységben azonban a szintagmák (elemi összetevők) lezárulnak sor végén, míg a harmadikban szintagmák hajlanak át a következő sorba. A 8. sor kötőszóval ér véget, a 9. sor kérdőnévmással. A 10. sor egyetlen bővítmény (tárgy), ami a tárgyban kifejezett relátumnak kiemelt helyet biztosít a vers jelentésstruktúrájában. A 13. sorban ismét szintagmát vág ketté a sorhatár (*im Winde*).

A negyedik önálló egység két mellérendelő, kapcsolatos mondat. Két állapothatározója van az első mondat alanyának. Az első főnévből fosztóképzővel képzett melléknév, a másik eredeti melléknév. A második tagmondat *contre-rejet* típusú (hátravetéses) enjambement, a 13. sor végén körülmenyhatározóval kezdődik, és a 14. sorban fejeződik be. A mondatdallam itt is ereszkedő, a főhangsúlyos elem a *sprachlos* és a *klirren*. A versben a

nominális elemek dominálnak, közülük is a főnevek. A 14 főnév mellett 6 ige van. Az első két egységben a nyolc főnév közül négy mellett áll melléknév, összesen 6. A másik két kompozíciós egységben mindössze két melléknév van.

A jelentés szempontjából a névszói elemek és értelem–szemantikai hálózatauk releváns, valamint az ígéknek az a közös jegye, hogy jelen idejűek.

2. Kohéziós szerkezet

„Kohezív”-nek nevezek egy megnyilatkozás–láncot akkor, ha összefüggősége szemantikai természetű (a ’szemantika’ terminust itt értelem–szemantikai jelenségek és a koreferencia megjelölésére használva). Petőfi: Híd: 1984./

Az első és a negyedik kompozíciós egység statikus kép, és keretként fogja be a 2. meg 3. kompozíciós egységet.

Az első egység referenciális szinten természeti (táj) kép. A tájból két részletet emel ki a költő: a sárga körtéket és a vadrózsákat. Mindkettő pontosan jelöli az elbeszélte tényállás idejét: nyár vége és ősz eleje, egyféle természeti csúcspont, a beérés/érettség időszaka, amely után a hanyatlás következik. E hanyatlást a harmadik sor explicite is megjeleníti: a *See* a végpontja annak a történetnek/állapotnak, amelyet a *hänget* ige jelöl. Az első kompozíciós egység tehát mind referenciális, mind értelmi jelentés szintjén két részre tagolható: 1. az első és második sorban a természet érettségének állapota, amely implicite tartalmazza a beérésig tartó fejlődési ívet. A kifejezések közül a *gelben Birnen* és a *voll mit wilden Rosen* tartozik ide; 2. a hanyatlás állapota, amelyhez a *hänget* és az *in den See* tartozik. A cím *hálften* eleme alapján azonban e tagolódás nem a különválást, hanem az egyidejűséget a *még* együvé tartozást, illetve a kétféle állapot elkülönülésére való készülődés/készültséget hangsúlyozza. A cím a vers reflexivitását, metaforikus értelmezhetőségét is előrevetíti.

A belső oppozíciót és a történet irányát egész sor texturális és szintaktikai elemkonfiguráció kíséri: az ereszkedő dallam a ritmus, amely az első két sorban teljesen azonos és szabályos, míg a harmadikban a daktilus gyorsítja fel az esést, és ugyanezt a célt szolgálja a harmadik sor csupa egyszótagos szava. A magánhangzók és mássalhangzók elrendeződését is figyelembe véve az első kompozíciós egységben egy *még* derűs, harmonikus állapot uralkodik, s hogy e – mondhatnánk – természeti idill a lelkiállapotra is vonatkoztatható, az Hölderlin életművével igazolható.

Hölderlin költészetének lényegi vonása a természet mitologizálása, a görög mitológia és a később a kereszténység egyfajta ötvözetének alapján. („Wie schon in der vorgehenden Periode nimmt das Leben des Kosmos wie der Landschaft, in den dichterischen Vorstellung Formen des menschlichen Seins an: die *Mythologisierung* alles Aussermenschlichen wird zum wichtigsten Kennzeichen der Hölderlinschen Dichtung. (...) aber der Dichter nennt

nicht mehr nur griechische Helden, sondern die Jünger Christi unter ihnen..." – írja Viëtor.)

Ha a *Hälfte des Lebens* közvetett és közvetlen jelentését keressük, akkor ebbe az irányba, a görög mitológia és a kereszténység jelképrendszere felé kell tájékozódnunk.

A körte J.C. Cooper szimbólumszótára szerint remény. A kereszténységben Krisztus emberek iránti szeretét jelképezi. A sárga ambivalens szín, a világossárga napfény, intellektus, intuíció, hit, jószág. A sötétsárga árulás, hiteztetés, titokzatosság. A *gelben Birnen* így szemantikailag is harmóniát, az istenek jelenlétét jelzi, de magában hordozza az ettől az állapottól való elfordulást is, így ambivalenciája alapján a *hälfte* címelemhez kapcsolódik.

A rózsza ugyancsak ambivalens jelentésű: isteni tökély és földi szenvedély; elmúlás és öröklét; élet és halál; termékenység és szüzesség. Kapcsolatban áll a borral, ilyen összefüggésben érzékiség és csábítás. A görög-római mitológiában Aphrodité/Venus, Aurora, Héliosz, Dionüszosz és a Múzsák jelvénye. A vers szempontjából különösen ez utóbbi fontos. A kereszténységben szenvedés, irgalom. A szövegben is ilyen sokrétű jelentéssel teremt anaforikus és kataforikus kapcsolatokat: fölerősíti a *gelben* jelezte isteni harmóniát, szépséget, de rétegezi is e szépség fogalmát: egyfelől a szerelmet, szerelmi mámort, szenvedélyt, másfelől a költészetet sorolja mezejébe. 'Szenvedés' jelentésével a harmadik és negyedik kompozíciós egységre utal előre.

Az első kompozíciós egység azonban nem a szimbólumok pusztá halmozása. (Hölderlin mitológiájában Karl Viëtor szerint „Das Wirken der göttlichen Kräfte ist überall in den Natur, die den Dichter örtlich umgibt, in den Landschaft wahrnehmbar. (...) Aus diesem zentralen Erlebnis heraus beginnt der Dichter, Begriffe des menschlichen Seins auf die Natur ausser ihm und Begriffe der Natur auf das menschlichen Sein zu übertragen.") Az első kompozíciós egység a természet és egyben az emberi érzélem-/tudatvilág beérésének, lehiggadásának tézis-antitézisszerű felállítása, az átalakulás pillanatának, 'innensz', és 'túlso' iránya. A kép statikussága ezért látszólagos csupán, mind a poétikai eszközök, mind a szerteágazó jelentésstruktúra maximálisra fokozza a természeti kép/érzelmi-tudati állapot belső dinamizmusát.

Értelem-szemantikailag és egyes texturális jegyek alapján szorosan kapcsolódik az elsőhöz a második kompozíciós egység. Szintaktikai struktúrájuk párhuzamos, de éles nézőpontváltás történik. Az első egységben csupán szemlélés révén van jelen a költői én, a negyedikben a változó állapotok elszenvedő alanyaként, a második és harmadik egységben viszont közvetlen beszéddel, megszólítóként/megszólítottként közvetlenül is 'belép' a versbe. Ebből a személyes jelenlétből cred a korábbinál (és későbbinél) emfatikusabb kifejezőmód.

A szemantikai áthajlás a *Rosen* főnévnek a 'szerelem', 'érzékiség', 'életöröm' jelentése alapján történik, és ilyen értelemben a *Rosen* a *trunken von*

Küssen szintagmával koreferens. Szemantikailag rokon a *hänget* és a *tunken* ige is. Morfológiai/szintaktikai szempontból a *tunkt* forma kétféleképp értelmezhető, s ennek következtében az egész második egység kétértelmű: 1. indikativusi alakjában akarati cselekvést jelöl; 2. imperativusi formájában kényszerszerű, beálló cselekvés, és az első egységbeli állapottal kauzális viszonyban áll.

A *Wasser* hyperonym szinten a *See*-hez kapcsolódik. Jelentése Cooper szerint: érzékelhető valóság, feledés, önkívület. A vízbe merülés újjászületés, a tisztaság ósálatába való visszajutás, ugyanakkor az érzéki világba való belépés is. Ilyen jelentéseket visz magával a *versbe* is a *Wasser* illetve az *ins Wasser tunken* kifejezés.

A szárnyasok feje a szimbólumszótár szerint életerő, lélek, természetfeletti bölcsesség. A *ko*-textusban az újjászületésre esik a hangsúly, de a szemantikai makrostruktúrában a *Haupt* szónak ez utóbbi jelentése is számba veendő.

A hatyú visszatérő motívum Hölderlin költészetében. Az élet, de a magányosság szimbóluma is, így a költők madarának tartják. A görög mitológiában Phoibos Apollón madara. Zeus ilyen alakban látogatja meg Lédát. Hölderlin a Hyperiónban Diotimát nevezi hatyúnak, a költő életrajzából viszont ismerjük a Diotima név viselőjét. A szerelem szimbólumaként a hatyú a *Rosen – trinken von Küssen* kifejezések sorába illeszkedik, a költészettel való kapcsolata szintén a *Rosen*-nel rokonítja, és a „magányosság” motívummal együtt a következő egységekben teljesedik ki.

A harmadik kompozíciós egység (8-11. sor) a vers legszubjektívabb, legemfatikusabb része, nem csak az explicit érzelmkifejtés (indulatszó + dativus incommodi), hanem texturális, prozodikus, kompozicionális sajátosságai alapján is. A mondat maga álkérdés, a következő preszuppozíciók konstruálhatók belőle:

1. Jetzt ist Winter. / Es wird Winter.

2. Ich nehme keine Blumen, keinen Sonnenschein und keinen Schatten der Erde. / Ich werde keine blumen, keinen Sonnenschein und keinen Schatten der Erde nehmen.

A kettős preszuppozíciót a *nehm* igealak és a *wenn es... ist* mondatváz grammatikai idejének kétértelműsége indokolja. Az első esetben, grammatikai időazonosságuk következtében, szemantikai oppozícióban áll az első és második kompozíciós egység-beli állapotkonfigurációval. A *Winter* főnévnek így csak metaforikus jelentése lesz a versben, és az első kompozicionális egységgel fordított folyamat játszódik le: ott lélekállapotot a természetre, itt természeti időszakot vonatkoztat lélekállapotra. Második értelmezésénél kronologikus-kauzális természeti (és lelki) folyamatról van szó, és a *Winter* valóságos relátummal is bír.

A megismételt *wo* kérdőnévmásos szerkezet, amely másodszor elliptikus, a felsorolt objektumokra tereli a figyelmet, és egyben negálja őket. Az objektumok az első két kompozíciós egység fogalmaival rokonok: a *Blumen* hyperonym szinten a *Rosen*-nal, a *Sonnenschein* a *gelben* melléknévvel, a

Rosen és a *Schwäne* főnévvel, a *Schatten der Erde* a *das Land*-dal. Valójában ugyanazon fogalommezőbe tartoznak. Az árnyék szimbolikus jelentése a lélekkel van kapcsolatban, az árnyék gazdájának a lelkét is jelenti. Ez a természettel való azonosulás fenti gondolatmenetét erősíti, de a nap jelenlétét és a napsütést is feltételezi.

A harmadik kompozíciós egység felkiáltásával, beágyazásos mondat szerkezetével, a második kérdés szerkezet elliptikusságával, dallamszakaszaival, szemantikai struktúrájával izgatottságot, megtorpanást jelez. E rímületet fejez ki a 8. és 9. sor enjambement-ja, a 8. sor csupa egyszótagos szava, de ritmusa is: palimbacchiussal a görög drámák ünnepélyes, patetikus jeleneteiben éltek, vagy aggodalmat fejeztek ki vele. A *w-k* és a nazálisok halmozása fonológiai szintű eszközei a szemantikai rétegnek.

A negyedik egység első megnyilatkozása ismét állókép, ellentétben az első egységgel, emberi környezetre utal. A *Mauern*-nek a szimbólumszótár szerinti jelentése a vers többi eleméhez hasonlóan többirányú: védelmet is, bezártságot is jelent. Mindkettővel a *Winter* szóhoz kapcsolódik, denotáció szintjén a 'védelmi', konnotáció szintjén az, 'elzáró' jelentés dominál. A szemantikai struktúra alapján ez utóbbi az erősebb: a mellette álló *stehn* ige is ezt igazolja, ha azt a jelentését vesszük figyelembe, hogy 'kényszerítő várakozás'. A *stehn* jelen idejű, kijelentő módú ige, de az előbbiekkal ellentétes irányú: a *tunken* és a *hängen* lefelé tartó cselekvést/történést jelöl, az áll igenek viszont az értelmező szótár szerint olyan jelentése is van, hogy „/növény, építmény, tárgy/ függőleges helyzetben a talajból kimagasklik”. (A magasságot hangsúlyozza a *Fahnen* főnév is.) Ha az előző kompozíciós egységet is jelen idejűnek vesszük, akkor ismét az egyidejűség lesz érvényes, akár az első kompozíciós egységben. A *sprachlos* főnévből képzett melléknév, és a *Rosen*, *Schwäne* költészeti vonatkozású jelentésének ellentétpárja. A *kalt* melléknév a csúcspontja annak a „hűlési” folyamatnak, amely az egész versen végighúzódik. A *Winter/Winde*-lánchoz tartozik. A szél a szimbólumszótár szerint az istenek hírnöke, az istenek közelségét jelzi. Eol a szél és a fúvós hangszerek istene. A negyedik kompozíciós egység új természeti/lelkiállapotának új isteneket jelez a szél, az újfajta költészetet pedig a (*der*) *Wind* és a *klirren* ige képviseli. Ez egyébként az egyetlen hangzó elem a versben. A *Fahnen*, jelentésével egyaránt kapcsolódik a *kalt*-képviselethez hideg-képzethez és a költészeti motívumokhoz. A *Fahnen* 'zászló' jelentései közül az elsődleges a releváns: „valamely közösség jelképe vagy jelzésre használt tárgy”. A szó 'szélkakas' fordításának két jelentése van az értelmező szótár szerint: „1. Épület tetején a szél irányát mutató fémlemez./ Kéményen a szélnek megfelelően forgó szélfogó. 2. Politikai felfogását, pártállását elvtelenül, érdekből cserélgető személy.” A *Fahnen* mindkét jelentésével állásfoglalást jelez, illetve második (szélkakas) jelentésével és a ko-textusból eredően átpártolást. (Ilyen elfordulás, átpártolás a *gelben* jelentései között is előfordult.)

A vers bonyolult szemantikai struktúrája és az elemi összetevők ambivalens jelentései miatt nem, vagy csak nagy vonalakban konstruálhatók jelentésmezők:

- 1) gelben, Birnen, wilden Rosen, das Land, holden Schwäne, trunken von Küssen, das Haupt, die Blumen, (der) Sonnenschein, (der) Schatten der Erde;
- 2) hängen, (der) See, tunkt, heilignüchterne Wasser, Weh mir, wo nehm ich, Winter, wo, die Mauern, stehn, sprachlos, kalt, Winde, klirren, Fahnen.

A nominális elemek sorakoztatása egyfajta felsorolása, számba vévése a múlttá illetve jövőből jelenné minősülő dolgoknak. Az első és a negyedik egység tényálláskonfigurációja kizárja a választási lehetőséget, a fordulat kényszerűvé válik. Az utolsó kompozíciós egység száraz, objektív stílusa a költői énnak ezt a rezignáltságát fejezi ki.

A *Hälfte des Lebens* átmeneti állapot rögzítése, előre és hátrapillantás egy fordulóponton. Kétféle magatartás összevetése, a rációnak és az egzaltációnak, entuziazmusnak a szembeállítása. Az előbbi elkerülhetetlen felülkerekedésének a felismerése nem mentes a nosztalgiától, sőt a hevesebb érzelmekitöréstől sem, de éppen a váltás jegyében lesz az utolsó egység csaknem prózai tényközlés. A vers felveti az élet és halál, ifjúság-öregség gondolatát, de jelentésének fő vonulata a természeti/társadalmi lét, illetve a mitologizált világ/realis világ ellentéte, és a költő, a költészet egzisztenciája e két világban, e két világ között.

II.

Tandori Dezső: Az élet felén

1) *Konnexitáshordozó jegyek*

1.1. Fonológiai struktúra Ezen a szinten maximális elrendezési törekvés mutatkozik meg. A német szöveg bonyolult fonológiai hálózatának megfelelően a versfordítás hangzásszerkezete is sokirányú hangmegfelelésre épül. A magánhangzók és a mássalhangzók aránya 86:128. A magánhangzók közül a mélyek dominálnak, arányuk a magasakhoz képest 68:29. Magas hangrendű lexikai egységek/szerkezetek: körtéket csüggeszt, vet, vidék, szent, vízbe, tél jön, nekem vegyek, e földnek, ridegen, szélben, megzörrennek. Mély hangrendű elemek: sárga, vadrózsa-burjánzást, ó, drága hatyúk, csóktól, koponyátok bukjon, jaj, ha, árnyát, szótlán falak állnak, (érc) –kakasok. A magas és a mély hangrendű magánhangzók elrendeződése csak az ilyen szempontból hangsúlyozott részeket követi. Az első sor, amely a német szövegben egyértelműen magas hangzású, a magyar szövegben többnyire magas (a sárga szót kivéve), megőrzi viszont a fordítás, sőt kivétel nélkül mélyre alakítja a negyedik, ötödik és hatodik, a német szövegben is inkább mély hangzású sorokat.

Megegyezik az eredeti és a fordítás nyolcadik sorának ritmikusan magas-mély, valamint a 12. (a németben 13.) sor veláris konfigurációja.

A mássalhangzók közül 66 zöngés, 62 zöngétlen. Az eredetihez hasonlóan sok benne a nazális, a laterálisok közül az *r* (az *l* helyett), és egyes helyeken a zöngétlen explozív. Alliterációs hálózata a magyar szövegnek úgy alakul ki, hogy az azonos hangzóval rendelkező szavak nem alkotnak lineáris tömböket;

v: vadrózsa, vet, vidék, vízbe, vegyek, virágot;

r: sárga, körtéket, vadrózsa, burjánzást, drága, virágot, árnyát, ridegen, megzörrennek, ércakasok;

j: a hatodik sortól ismétlődik: bukjon, józanító, jaj, jön;

h: hattyúk, ha, honnét, honnét

l: (a 12. sortól) szótlán falak állnak, szélben

f: fény, földnek, falak.

A zöngés és zöngétlen mássalhangzók elrendeződése vegyes, a zöngések dominálnak a 2. sorban, a zöngétlenek az 5. és 6. sorban. Ez nagyjából megfelel az eredetinek, kivéve az első sort, amely a német zöngés sortól eltérően vegyes, vagy inkább zöngétlen.

Rím hiányában mindkét szöveg a belső hangkonfigurációra építi zeneiségét, egyes helyeken pedig hangkombinációkkal járul hozzá a szemantikai struktúra kialakításához.

1.2. Ritmikai szerkezet A magyar szöveg figurálisan nem oszlik versszakokra, egyetlen tömbből áll. A sorok 7,7,6,5,5,6,7,7,7,5,6,6,9 szótagból állnak. Bizonyos ritmikusság a szótagszámban is megfigyelhető. A fordítás ritmusa kötetlenebb, mint az eredetié, de a trochaikus és daktilikus lejtés végig kihallatszik. A tömény német sorokat spondeusokkal, több helyen palimbacchiussal oldja fel illetve lassítja le. A harmadik sor felütéses trochaikus sornak, vagy tiszta jambikus sornak fogható föl.

A 2., 5., 6., 9., 10., 12., 13. sorban enjambement található, ami szintén a beszédhangsúly felé tereli a ritmust. A magyar szövegben figurálisan is, ritmikailag is megszűnik a két versszakra tagolódás, a német első és második versszak kötöttebb/beszédhangsúlyosabb elkülönülése. Ritmusgócok a 6., 7., 8. és a 13., 14. sorban észlelhetők. Felütés csak a harmadik sorban van, csonkaláb az 1., 3., 5., 14. sorban.

1.3. Szintaktikai szerkezet A vers formálisan is négy kompozíciós egységre tagolódik: írásjelek az 1-3., 4-7., 8-11. és a 12-14. sort zárják le. Az első kompozíciós egység két állítmányi szerkezettel rendelkező egyszerű bővített mondat. Tandori a német *„hänget”* igét, illetve a hozzá kapcsolódó kettős dativus-szerkezetet (állapot/társhatározó) két alany-tárgy szerkezettel fordítja, a harmadik sorban pedig szórendi cserét alkalmaz a helyhatározó és az alany között. Így megszűnik a német beágyazásos szórend, akárcsak a második kompozíciós egységben, ahol a *Schwäne* egyik jelzőjét a *koponyátok* mellé helyezi. A második sornak a morfológiai struktúrája is megváltozik: az állapothatározó-jelzős főnév összetett szóvá alakul, háromszorosan összetett főnévvé, amelyben egy minőség- és egy birtokosjelzői viszony ismerhető

fel. A két tárgyas szerkezet jelöletlenül kapcsolódik egymáshoz, a német szövegtől eltérően, ahol kötőszó kapcsolja a bővítményeket.

A kettős állítmányi szerkezettel a mondatdallam is mind a két sorban fentről indul, párhuzamosan ereszkedik, és a harmadik sorban esik le. A főhangsúlyos elem a két megnyilatkozás két állítmánya. Értelem-szemantikai szempontból itt is, és a többi kompozíciós egységben is, azok a szintaktikai/lexikai elemek a fontosak, amelyek az eredeti szövegtől eltérnek. Az első egységben a két ige, a *csüggeszt* és a *vet* szemantikai jegyei, és a második sor összetett szavának szótári jelentése.

A második kompozíciós egységben, akárcsak az eredeti szövegben nézőpontváltás történik. A megszólítással induló mondat egyszerű bővített szerkezet. A német megszólítás személyes névmását indulatszó helyettesíti, ami megfelel az egység szubjektív hangvételének, akárcsak a *holden drága* fordítása, amelynek egyik jelentése az értelmező szótár szerint: „Nagyon kedves, szeretett.” A kommunikatív főhangsúlyos elem, az állítmány, a német szöveg alternatív jelentése közül az imperatívus ugyanakkor az ige szemantikai jegyei ismét eltérnek a *tunken* ige jegyétől. Iránya szerint a fenti igeek mezejében tartozik.

A *Haupt*-nak a *koponyá*-val való fordítása hangzási okokból történhetett, esetleg szimbolikus jelentése miatt, amit a kohezivitásnál tárgyalok.

A *heilignüchterne* esetében fordított folyamat játszódott le, mint a második sorban. Összetett szó bomlott fel, hangzásbeli és ritmikai okokból. A vers kilenc más fordítója a józanság szent vizének, istenjózanságúnak, hűs vizeknek, hűvösség habjainak, szent víz habjainak, szentül józannak, józan és szentnek, szentjózannak ültette át. Tandori megoldása mind ritmikailag, mind hangzás tekintetében (*bukjon józanító*), mind szemantikailag találó, amennyiben a víz egy közismert hatását jelzi, és egy vallási vonatkozását, ha a *szent* a megtisztulási szertartásra utal.

A harmadik kompozíciós egység a vers legbonyolultabb szintaktikai szerkezete. Nem csak tagmondatainak száma, hanem a köztük levő viszony homályossága miatt is. Négy megnyilatkozásból áll, vagyis négy tagmondatból. Az elsőnek az állítmánya a *Jaj*, részeshatározója a *nekem*, alanya nincs. A németben a *Weh mir* ugyanilyen jelentésű, de nemigen elemzik mondatként, és mondatbeli helye sem változtatható tetszőlegesen a grammatikai/szintaktikai szabályok megsértése nélkül. Az első három tagmondat kapcsolata annyiféle lehet, ahányféleképpen újrendezhetők. A három tagmondat sorrendje hatféle lehet:

- 1) Jaj nekem, ha a tél jön, honnét vegyek virágot, napfényt...
- 2) Jaj nekem, honnét vegyek virágot, napfényt, ha a tél jön...
- 3) Ha a tél jön, jaj nekem, honnét vegyek virágot, napfényt...
- 4) Ha tél jön, honnét vegyek virágot, napfényt, jaj nekem...
- 5) Honnét vegyek virágot, napfényt, ha a tél jön, jaj nekem...
- 6) Honnét vegyek, jaj nekem, virágot, napfényt, ha a tél jön...

A második elrendezésnél az első a főmondat, hozzá kapcsolódik okhatározói alárendelt tagmondatként a második, és a másodikhoz időhatáro-

zói/feltételes alárendelésként a harmadik. A 3. elrendezésnél szintén a 'Jaj nekem' a főmondat, de (ugyanolyan minősítésben) mindkét alárendelt tagmondat hozzá kapcsolódik. A 4. elrendezésnél a második tagmondat az elsőnek a főmondata (idő/okh. alárendelés), a harmadik mondat pedig mellérendelő, következőztető viszonyban áll a másodikkal. Az ötödik elrendezésnél ugyanilyen viszony van a tagmondatok között, csak helyet cserélt a fő- és mellékmondat. A hatodik változatban az első és a harmadik idő/okhatározói alárendelés, a második pedig szervetlen eleme a mondatnak.

Mind a hat esetben a következő tényállás állítható fel:

- 1) Jön a tél./Talán jön a tél.
- 2) Nem talállok virágot, napfényt.
- 3) Jaj nekem. (Rossz/rossz lesz nekem.)

Ilyen lineáris átrendezés a német szövegben is elvégezhető lett volna, de csak némi erőszaktétellel. Ott a felkiáltás egyértelműen szervetlen eleme a mondatnak.

A harmadik kompozíciós egység, akárcsak az eredeti szövegben álkérdés. Dallama a fenti variánsoknak megfelelően többféle lehet, de minden esetben ereszkedő és szaggatott. A negyedik tagmondat egyértelműen a harmadikhoz kapcsolódik, kapcsolatos mellérendelő viszonyban állnak, de halmozott mondatrészként, bővítményként is elemezhető.

A lexikai elemek közül a fordító jövő idejűnek értelmezte a német mondat *ist* jelen idejű igéjét, annak alapján, hogy az eredeti egységnek feltételes jelentéstartalma is van, ami a jövő időre mutat. A *vegyek* felszólító forma szintén eltér a *nehm* indikativusi alakjától. Az *e* mutatónévmás új elem, az eredeti szövegben egyszerű névelő áll a helyén.

A két kérdőszó közül az első 9. sor elejére helyeződött át a 8. sor végéről, a második pedig a 10. sor végére a 9. sor végéről. Így helyettesíti a német determinánsokat összekapcsoló *und* kötőszókat.

A negyedik kompozíciós egység összetett, kapcsolatos, kijelentő mondat. Dallama ereszkedő. Az első megnyilatkozás szerkezete itt is felbomlott, a két állapothatározó közül az egyik (*sprachlos*) az alany jelzőjévé alakult. Ez a jelző ugyanazokat a szemantikai jegyeket tartalmazza, mint német megfelelője, ugyanolyan morfológiai felépítésű is. A másik, a *kalt* fordítása (*ridegen*) viszont eltérő fogalmi jegyeket emel ki. A második megnyilatkozás igéje, hangutánzó szó lévén, hangzásban az eredetire asszociál, de a német *klirren*-től eltérőek a szemantikai jegyei. Végül a *Fahnen* magyar megfelelőjének a *szélkakasok*-nak, Tandori más vonatkozását hangsúlyozza. Más fordítók *szélkakasnak*, *zászlónak*, *bádogzászlónak* fordították.

Az eredetiben a nominális elemek alapján volt konstruálható a szemantikai struktúra, nagyjából ezek alkották a fogalommezőket is. A német szöveggel való összevetésben a fordításnak az igéi vonják magukra a figyelmet, és az értelem-szemantikai szerkezetnél is ezek a mérvadók.

2) *Kohéziós szerkezet.* A magyar szöveg esetében csak azokat az elemeket fogom sorra venni, amelyek az eredetihez képest eltérőek vagy újak. Ilyenek

elsősorban az igék, néhány melléknév és szintaktikai transzformáció, amely a fordító mint interpretátor modelljének a feltárásához vezet.

Az első kompozíciós egység első igéje, a *csüggeszt*, jelen idejű, egyes szám harmadik személyű, kijelentő módú, cselekvő ige, amelynek azonban műveltető tartalma is van. Az értelmező szótár szerint „odahat, okozza, hogy valami csüggedjen”, vagy „csüggedten (le)lógat”. Cselekvő formájának, a *csüggednek* elsődleges jelentése kedélyállapotról vonatkozik: „reményét, kitartását veszti”. Ha figyelembe vesszük a *körte* szimbolikus jelentését (remény, isteni szeretet, örök élet), nyilvánvalóvá válik a megnyilatkozás szimbolikus/metaforikus vonatkozása.

A *vet* ellentétben az elsővel, pillanatnyi, cselekvő ige. Elsődleges jelentése „dob”, ez pedig, az értelmező szótár szerint, „hirtelen intézkedéssel, renszerint erőszakosan valamely (kedvezőtlen) helyre küld, jutatt”. Jelentése a „vadrózsa–burjánzással” függ össze. A „burján” az értelmező szótárban burján növegyom. A „burjánzik” 1. (/haszontalan/ növény) sűrűn, dúsan nő, tenyészik” 2. /sejt/ kórosan szaporodik”. A „gyom”-ra vonatkozóan a „vet”, „kivet” árnyalatot kap. A *csüggeszt–vet* szinonimapárral az egész egység valamiféle erőszakot sugall, bizonyos törvényszerűségeknek való alávetettséget, amelyek korántsem olyan szelídek, mint amilyenek az eredeti szöveg dallamossága idomítja. A vadrózsa–burjánzásnak olyan kö–textus pejoratív értelmet tulajdonít, így mindaz, amit a szimbólumszótár hozzárendel, negatív előjellel, kivetendőként, elvetendőként vesz részt a jelentéskonfigurációban. A megnyilatkozások értelmi jelentése ezek szerint: 1) az első lélekállapotról vonatkozik (ige:csüggeszt); 2) a második érzelmi állapotról vonatkozik (ige:vet).

A két megnyilatkozás kohyponym síkon kapcsolódik, hyperonym síkon pedig mindkettő a „vidék”-hez. A „burjánzás” és a „sárga” minimálisan koreferens, amennyiben mindekkettő a szövegen belüli időt jelzi, amely, a lexikális jelentéseltolódás folytán, az eredeti szöveg tényállásának idejénél mintha valamivel későbbi időpont, vagyis egyértelműbben ősz lenne.

A második kompozíciós egység szintaktikailag elkülönül az elsőtől, mégsem lennének felcserélhetők, akárcsak a német szövegben, mert implicit kauzalitás áll fenn közöttük, nemcsak a szintén implicit konzekvencia, hanem a költői én megnyilatkozásainak iránya miatt is: az első egység harmadik személyű, leírás, a második egység második személyű megszólítás, míg a harmadik egység önmegszólítás, tehát első személyű. A negyedik kompozíciós egység ismét objektív tényközlés, texturális és szemantikai sajátosságai alapján is lezárása a kompozíciónak, helye ennek sem változtatható. Kompozícionálisan tehát kohezív a szöveg).

Az első két egység beágyazásos szerkezetei az eredeti szöveg elemzése alapján izgatottságot, szaggatottságot fejeznek ki, és ez belső tagolódást eredményez az egységeken belül. A magyar fordításban ez a szerkezet mindkét egységben letűnik, de egész sor más elem pótolja, többek között az expresszívabb lexikai elemek. (A szintaktikai konnexitásnál már utaltam a *holden* melléknév *drága* fordítására.) A *bukik* ige élesebb a szelíd *tunken*-nél,

és a *csüggeszt* meg a *vet* igével koreferens; a szövegben felszólító módú, és a *koponyátok*-ra vonatkozik, amely a *Haupt*-nál megint csak keményebb. Szimbolikus jelentése is más: mulandóság, az evilági dolgok ridegsége, halál, idő. A görög-római mitológiában Kronosznak, mint időnek a jelzője. A kereszténységben az evilági dolgok kegyetlensége, vagy szemlélődés. A *körte-rózsa-koponya* a vers közvetett jelentésének szintjén (a koponyához kapcsolódik a *józanítás* is), a lélek/érzelem/tudat hármasságra komplex módon utal külön-külön és együtt is mindháromra mutatva. A *virág/napfény/árnyék* szimbolikus jelentésében szintén ez a hármasság dominál, és ezt jelzi a *csüggeszt/vet/józanító* sor is.

A fordításban, akárcsak az eredetiben, az egyik legtalányosabb sor az, *árnyát e földnek*, a harmadik kompozíciós egységben. Az előtte álló *napfény*-nyel együtt utalhat a fény-árny játéokra, a játékosságra általában, árnyékképként „ehhez hasonlót”, jelenthet, de ha a *föld*-et az evilági dolgok összességként értelmezzük, akkor az árnyék védő funkciója kerül előtérbe, és a *föld* negatív fogalomként a *tél*-hez, *szél*-hez csatlakozik. Az *árnyék* mindhárom esetben a költői én számára pozitív dolgok közé tartozik.

A negyedik kompozíciós egység elemei közül a szemantikai makrostruktúra szempontjából a *ridegen* állapothatározót kell még megvizsgálni. Elsődleges jelentésével („barátságtalan, kimérten elutasító és részvétlen”) emberi magatartásra vonatkozik; állapotra, objektumra értelmezve pedig „merev, nem eszményített, költőietlen” a jelentése. Így egyrészt az igékhez, másrészt a főnevek egy csoportjához tartozik.

A fordítás fogalommezői (szintén csak főbb vonalaiban):

1) a „fordulópont” előtti elemek 2) „fordulópont” 3) „fordulópont” utáni elemek 4) költői én

körtéket	csüggeszt	tél jön	drága
vadrózsa-	sárga	honnét	jaj nekem
burjánzást	vet	honnét	vegyek
vidék	a tóba	szótlan	
hattyúk	bukjon	falak	
csóktól	józanító	állnak	
ittasult	szent	ridegen	
koponyátok	vízbe	a szélben	
virágot		megzörrennek	
napfényt		az érc-	
árnyát e		kakasok	
földnek			

Az élet felén texturális, kompozicionális és értelem-szemantikai szinten az eredeti szöveg hírértékét közvetíti, két ponton azonban modulálja az eredeti szöveg szemantikai struktúráját:

1) A magyar szövegben az igék és egyes jelzők révén explicitebbé válik a közvetett jelentés:

2) figurális, fonológiai, ritmikai, szintaktikai és szemantikai sajátosságok következtében az eredeti szöveg élesebb ellentétei enyhülnek, a vers minde-
nestől komorabb, sötétebb hangulatúvá válik

IRODALOM:

- 1) Danyi Magdolna: Nyelvészet, szöveg, interpretációelmélet (beszélgetés Petőfi S. Jánossal), Hfd, 1984/1: 62-90.
- 2) Danyi Magdolna: Egy Kosztolányi-vers jelentésértelmezése, Hfd 1985/10:1330-1337.
- 3) Hölderlin, Friedrich: Gedichte, Leipzig, 1964.
- 4) Hölderlin, Friedrich versei, Bp., 1980.
- 5) Papp Görgy: Miféle kritika a fordításkritika?, Hfd, 1982/9:1034-1044
- 6) Petőfi S. János: Szöveg, modell, interpretáció, Tanulmányok/Studije 15. füzet: Szöveg-elmélet. Újvidék, 1982:137-184.
- 7) Petőfi S. János: Szövegkompozíció makro- és mikroszinten, Hfd, 1984/6:865-875.
- 8) Petőfi S. János: Szövegszerkezet és jelentés, Hfd, 1985/10:1313-1330.
- 9) Viëtor, Karl: Die Lyrik Hölderlins, Darmstadt, 1967.
- 10) Szabó Ede: Hölderlin, Bp., 1964.
- 11) J.C. Cooper: Ilustrovana enciklopedija tradicionalnih simbola, Beograd, 1986.

BIBLIOGRAFIA

**B. SZABÓ GYÖRGY MUNKÁSSÁGÁNAK
SZELEKTÍV BIBLIOGRÁFIÁJA
/1935–1990/**

Bosnyák István

A Magyar Nyelv, Irodalom és Hungarológiai Kutatások Intézete, Újvidék

Közlésre elfogadva: 1990. február 12.

A Forum Könyvkiadóban a befejezéshez közeledik B. Szabó György öt kötetes életműsorozatának kiadása (vö.: *Élmény, szerep, hivatás*, 1988; *Tér és idő*, 1988; *A tér és idő árnyékában*, 1989), ezzel párhuzamosan pedig „B. Szabó György és kora” munkacímmel, monográfiát készítünk a szerző életútjáról és munkásságáról. Jelen bibliográfiánk része e munkálatoknak; előzetes közzétételével a téma iránt érdeklődő kutatókollégák munkáját szeretnénk könnyíteni.

E bibliográfia felöleli a szerző írásainak bibliográfiáját (I. fejezet), valamint irodalmári, irodalomtörténeti és képzőművészi munkásságának válogatott kritikabibliográfiáját (II. fej.); a közéleti és alkotói tevékenységével, közszerepléseivel kapcsolatos cikkek bibliográfiája készülő monográfiánkban, a szövegrajzi és műmellékletei bibliográfiája pedig az életműsorozat utolsó kötetében fog megjelenni.

Munkánk 1935. és 1968. közötti anyaga főként saját közvetlen gyűjtésünk eredményeként állt össze, azt követően pedig Intézetünk Bibliográfiai Füzetekre támaszkodtunk elsősorban. Gyűjteményünkbe lapok, folyóiratok és könyvek, illetve magyar és szerbhorvát publikációk bibliográfiái egységeit vettük fel.

Újság-, folyóirat- és évkönyv-forrásaink a következők voltak:

Borba, Bgd.; Dnevnik, Novi Sad; Dolgozók, Újvidék; 7 Nap, Szabadka; Híd, Újvidék; Híradó, Petrovgrad (Beckerek); A Hungarológiai Intézet Tudományos Közleményei / Hungarológiai Közlemények, Újvidék; Ifjúság, Petrovgrad (Beckerek); Ifjúság, Újvidék; Kalangya, Újvidék; Képes Ifjúság, Újvidék; Létünk, Szabadka; Magyar Képes Újság, Eszék; Magyar Szó, Újvidék; Népoktatás, Újvidék; Novosadski dnevnik, Novi Sad; Politika, Bgd;

Polja, Novi Sad; Rukovet, Subotica; Szabad Vajdaság, Újvidék; Savremena škola, Novi Sad; Szépművészet, Bp.; Symposion (Ifjúság), Újvidék; Tanulmányok, Újvidék; Testvériség, Újvidék; Tribina, Novi Sad; Uj Symposion, Újvidék; Üzenet, Szabadka.

Tételcímeinkben *szögletes zárójelben* az első közlések szerkesztőségi alcímeit, lábjegyzeteit és saját annotációinkat, *kerek zárójelben* pedig B. Sz. Gy. eredeti alcímeit közöljük.

I

B. SZABÓ GYÖRGY ÍRÁSAINAK BIBLIOGRÁFIÁJA

1938.

1. Ismerjük meg városainkat, falvainkat. – *Ifjúság*, Petrovgrad/Becske-rek, 1938. 3. sz. 45-46.

1939

2. A jugoszláviai magyarság szaporulatának kérdése. – *Testvériség*, Novi Sad, 1939. 7. sz. 6-9.
3. A jugoszláviai magyarság szaporulatának kérdése II. – *Testvériség*, 1939. 8. sz. 7-10.
4. Az erdélyi irodalom tanulsága. – *Testvériség*, 1939. 9. sz. 23-25.

1940

5. Egy művész számot ad... Lazsecsnikov Alekszandar képművészete. – *Híradó*, Petrovgrad, 1940. dec. 29. 3.

1943

6. A visszatért országrészek fiatal művészeinek kiállítása. – *Kalangya*, Újvidék, 1943. 1. sz. 37-40.
7. A Szépművészeti Céh budapesti kiállítása. – *Kalangya*, 1943. 3. sz. 133-135.
8. Jegyzetek a Délvidéki Szépművészeti Céh első budapesti tárlatáról. – *Kalangya*, 1943. 4. sz. 182-188.
9. A délvidéki magyar képzőművészet. – *Szépművészet*, Bp. 1943. 5. sz. 82-87.
10. Erdey Sándor. – *Kalangya*, 1943. 9. sz. 424-428.
11. A Délvidéki Szépművészeti Céh kiállítása Újvidéken. – *Szépművészet*, 1943. 12. sz. 248-249.

1944

12. Élmény, szerep, hivatás. – *Kalangya*, 1944. 6. sz. 249-251.

1945

13. A munkás-, paraszt- és diákifjúság összefogása Petrovgrádon. – *Szabad Vajdaság*, Novi Sad, 1945. ápr. 6., 4.
14. A jövő iparosai. – *Szabad Vajdaság*, 1945. ápr. 15., 3.
15. Egy régi falu Felső-Bánátban. – *Szabad Vajdaság*, 1945. ápr. 22., 6.
16. Felső-Bánát megmozdult. [B. Sz. Gy. „A népuralom igazi jeletőségeről” c. előadása szövegével]. – *Szabad Vajdaság*, 1945. jún. 17., 6.
17. Első művészi magyar színelőadás a felszabadult Vajdaságban. A Ludas Matyi mesejáték Petrovgrádon [B. Sz. Gy. üdvözlőbeszédével]. – *Szabad Vajdaság*, 1945. júl. 23.,
18. Az első vajdasági képzőművészeti kiállítás elé. – *Szabad Vajdaság*, 1945. aug. 23.
19. A vajdasági képzőművészek első kollektív kiállítása Petrovgrádon. – *Szabad Vajdaság*, 1945. szept. 24., 5.
20. Fel a választásokra! [B. Sz. Gy. képviselőjelölt nyilatkozatával]. – *Magyar Szó*, Novi Sad, 1945. nov. 9., 3.

1946

21. Új arcú magyarok. – *Magyar Szó*, 1946. febr. 21., 3.
22. A petrovgrádi magyarság teljes bizalmát, munkáját, lelkesedését ajánlja fel hazánk újjáépítésére. Nagygyűlés keretében új munkaprogramot adott a petrovgrádi Népfrent magyar tagozata [B. Sz. Gy. beszéde a tagozat ülésén]. – *Magyar Szó*, 1946. márc. 5., 1.
23. Konyovics Milán noviszádi kiállításáról. *Magyar Szó*, 1946. nov. 29.

1948

24. A magyar tanárok kérdése. – *Magyar Szó*, 1948. ápr. 4., 3.

1949

25. Nastava mađarskog jezika i književnosti u gimnazijama sa mađarskim nastavnim jezikom u Vojvodini. – *Savremena škola*, Novi Sad, 1949. 1. sz. 54-61.
26. Ivan Cankar: Szolgák [Hlapci]. Dráma 5 felvonásban. Fordította B. Szabó György. – *Színpadunk* 27. sz. Bratstvo – Jedinstvo, Novi Sad, 1949., 59 p.

1950

27. Lenin könyve az irodalomról – *Híd*, Novi Sad, 1950. 1-2. sz. 77-80.
28. Művészet és kritika. – *Híd*, 1950. 3. sz. 156-165.

29. Az új nemzedék hangja. – *Híd*, 1950. 4. sz. 201-202.
30. Az anyanyelv tanításának néhány problémájáról középiskoláinkban. – *Népoktatás*, Novi Sad, 1950. 1. (ápr.) sz., 45-65.
31. Szlavóniai jegyzetek. Írta és rajzolta B. Szabó György. – *7 Nap*, Novi Sad, 1950. aug. 2., 3.
32. Petőfi elbeszélő-költészetének néhány alapvető sajátosságáról. [Előszó Petőfi elbeszélő költeményeinek sajtó alatt levő kiadásához] – *Híd*, 1950. 8-9. sz. 572-591.
33. A vajdasági képzőművészek IV. kiállítása. – *Híd*, 1950. 11. sz. 791-794.
34. Az „igazi” Vörösmarty. (Egy írói hagyaték védelmében). – *Magyar Szó*, 1950. dec. 10., 2.
35. Arany János „Toldi”-járól In: A.J. Toldi. Testvériség – Egység, Novi Sad, 1950.
36. Arany János lírája. In: A.J.: *Válogatott lírai versei*. Testvériség – Egység, Novi Sad, 1950.
37. Móra Ferenc és a magyar tárcá-irodalom válsága. In: M.F.: *Elbeszélések*. Testvériség – Egység, Novi Sad 1950.
38. Tömörkény István. In: T.I.: *Válogatott elbeszélései*. Testvériség – Egység, Novi Sad, 1950.
39. Jonathan Swift. In: J.S.: *Gulliver utazásai*. Testvériség – Egység, Novi Sad 1950.

1951

40. Vázlat egy módszertani egység feldolgozására a középiskolai irodalomtanításunk anyagából. (Arany János). – *Népoktatás*, 1951. 1. sz. 1-16.
41. Vázlat egy módszertani egység feldolgozására középiskolai irodalomtanításunk anyagából I. (Petőfi Sándor). – *Népoktatás*, 1951. 2. sz. 86-97.
42. Vázlat egy módszertani egység feldolgozására középiskolai irodalomtanításunk anyagából II. (Petőfi Sándor). – *Népoktatás*, 1951. 3. sz. 155-168.
43. Vázlat egy módszertani egység feldolgozására III. (Petőfi Sándor. Befejező közlemény). – *Népoktatás*, 1951. 4. sz. 231-242.
44. Levél Herceg Jánoshoz a vajdasági magyar irodalom ügyében. (Vitacikk helyett). – *Magyar Szó*, 1951. május 20., 3.
45. Irodalmunk néhány időszerű kérdéséről. (Egy irodalmi találkozó tanulságai). – *Híd*, 1951. 10-11. sz. 625-633.
46. Petrovics Boskó képzőművész kiállítása. – *Híd*, 1951. 10-11. sz. 745.
47. József Attila életműve. – *Híd*, 1951. 12. sz. 754-761.
48. Petőfi elbeszélő-költészetének néhány alapvető sajátosságáról. In: P.S.: *Elbeszélő költeményei*. Testvériség – Egység, Novi Sad 1951.

1952

49. József Attila. – *Magyar Szó*, 1952. jan. 1., 4.
50. Gondolatok és jegyzetek József Attila műveinek tárgyalásához I. – *Népoktatás*, 1952. 1. sz. 14-30.
51. Gondolatok és jegyzetek József Attila műveinek tárgyalásához II. – *Népoktatás*, 1952. 3. sz. 151-160.
52. A magyar irodalomtörténeti forrásművek szerepe és helye a tanításban I. – *Népoktatás*, 1952. 4. sz. 181-192.
53. A magyar irodalomtörténeti forrásművek szerepe és helye a tanításban II. – *Népoktatás*, 1952. 5. sz. 265-276.
54. A magyar irodalomtörténeti forrásművek szerepe és helye a tanításban III. – *Népoktatás*, 1952. 7. sz. 380-392.
55. A magyar irodalomtörténeti forrásművek szerepe és helye a tanításban IV. – *Népoktatás*, 1952. 8. sz. 429-440.
56. A magyar irodalomtörténeti forrásművek szerepe és helye a tanításban V. – *Népoktatás*, 1952. 9. sz. 522-529.
57. A magyar irodalomtörténeti forrásművek szerepe és helye a tanításban VI. – *Népoktatás*, 1952. 11. sz. 666-676.
58. Első kísérlet a vajdasági magyar festők anyagának egybegyűjtésére. B. Szabó György nyilatkozik a palicsi Ünnepi Játékok keretében rendezendő képzőművészeti kiállításról. – *Magyar Szó*, 1952. jún. 10., 4.
59. Művészetalálkozó [B. Szabó György nyilatkozata az Ünnepi Játékok tárlatának anyagáról]. – *7 Nap*, 1952. júl. 6., 4.
60. Gondolatok és jegyzetek képzőművészetünkről. Szubjektív beszámoló a palicsi tárlatról I. – *Magyar Szó*, 1952. júl. 24., 4.
61. Gondolatok és jegyzetek képzőművészetünkről. Szubjektív beszámoló a palicsi tárlatról II. – *Magyar Szó*, 1952. aug. 10., 6.
62. Majtényi Mihály: Garabonciás. – *Magyar Szó*, 1952. aug. 31., 6. Tanulmány Adyról. (Részlet). – *Híd*, 1952. 11. sz. 634-638.
63. Zilahy Lajos: Ararat. – *Híd*, 1952. 12. sz. 760-767.
64. Festők, szobrászok. In: *Magyar ünnepi játékok. Palics 1952. Testvériség – Egység*, Novi Sad 1952., 165-188.
65. József Attila életműve. In: J.A. *Összes költeményei és műfordításai. Testvériség – Egység*, Novi Sad 1952., 7-19.; *Jegyzetek*, 507-542.; József Attila-bibliográfia, 543-550.
66. Lajoš Zilahi. In: Z. L.: *Ararat*. Bratstvo – Jedinstvo, Novi Sad 1952, 507-514.
67. Arany János „Toldi”-járól. In: A.J.: *Toldi* (2. kiad.). Testvériség – Egység, Novi Sad 1952.

1953

68. Séta bölcsőhelyem körül. Írta és rajzolta B. Szabó György. – *7 Nap* 1953. jan. 1., 7.

69. Új művek születnek. Villám-körinterjú jugoszláviai magyar írókkal jövőévi terveikről [B. Sz. Gy. nyilatkozata: A klasszikus magyar irodalom kérdéseit vetem fel]. – *Magyar Szó*, 1953. jan. 1., 4.
70. Kilenc ismeretlen József Attila-vers és néhány tanulság. – *Híd*, 1953. 2.sz. 89-97.
71. A magyar irodalomtörténeti forrásművek szerepe és helye a tanításban (Befejező közlemény). – *Népoktatás*, 1953. 2. sz. 808-817.
72. Jegyzetek a „Népoktatás”-vitáról – *Népoktatás*, 1953. 3-4. sz. 930-932. Milyen kérdéseket tárgyal a magyar nyelv és irodalom tanárainak palicsi szemináriuma. – *Magyar Szó*, 1953. júl. 30., 8.
73. Herceg János: Papírhajó. Testvériség–Egység, Újvidék 1953. – *Magyar Szó*, 1953. aug. 23., 11.
74. Lőrinc Péter: Görbe-utca 23. – *Híd*, 1953. 8. sz. 550-552.
75. Márai Sándor: Béke Ithakában. – *Híd*, 1953. 8. sz. 552-555.

1954

76. Sáfrány Imréről. – *Híd*, 1954. 2. sz. 105.
77. Grabancijaš [M.: Grabancijaš I. köt.] – *Novosadski dnevnik*, 1954. márc. 24., 7.
78. Magánlevél egy regény rajzairól [A *Bige Jóska házassága* szövegrajzairól]. – *7 Nap*, 1954. május 30., 6-7.
79. Ady látó szeme (Ady E.: Petőfi nem alkuszik, Testvériség – Egység, kiadás). – *7 Nap*, 1954. júl.25.,6.
80. O nekim zadacima katedre za mađarski jezik i književnost [Pseud. M.S. Popović]. – *Novosadski dnevnik*, 1954. júl. 28., 7.
81. Valóság és harmónia. Jegyzetek Pechán József művészetéről. – *Híd*, 1954. 7-8. sz. 305-308.
82. Tanszék nyílik a magyar nyelv és irodalom egyetemi oktatására. A 7 Nap és a "Novosadski dnevnik", számára írta Milan S. Popović. – *7 Nap*, 1954. aug. 1., 6.
83. Jubilej naprednog časopisa. 20 godina „Hid”-a. – *Novosadski dnevnik*, 1954. 4., 7.
84. Példa, tanulság, emlékezés [Dési Hubert István]. – *Híd*, 1954. 9. sz. 439-440.
85. Képzőművészeti vitánk tanulságos epilógusa. – *Híd*, 1954. 9. sz. 495-496.
86. Rádió és iskola. (Néhány gondolat a Rádió–iskoláról). – *Népoktatás*, 1954., 320-324.
87. Bezerédy. – *Magyar Szó*, 1954. dec. 11., 4.
88. Sinkó Ervin: Optimisták. – *Magyar Szó*, 1954. dec. 26., 5.
89. Gárdonyi Géza: Egri csillagok. In: G.G.: *Egri csillagok*. Testvériség – Egység, Novi Sad, 1954.

1955

90. A fordulat éve irodalmunkban? – *Magyar Szó*, 1955. jan. 1., 6.
91. Az iszony idilljeinek novellista költője (Gelléri Andor Endre). – *Híd*, 1955. 2. sz. 592-594.
92. Rippl-Rónai József (1861-1927). – *Híd*, 1955. 2. sz. 601-602.
93. „Most pihenek egy kicsit” [Emlékezés Thurzó Lajosra]. – *Dolgozók*, Novi Sad, 1955. ápr. 19., 6.
94. „Barangolás Párizsban” [Sáfrány Imre]. – *7 Nap*, 1955. ápr. 24., 6.
95. Konyovicsnál – 1955 tavaszán. – *Híd*, 1955. 4. sz. 714.
96. Tauern–Expressz, harmadosztály, éjféلكor. – *Dolgozók*, 1955. május 11., 5.
97. Optimisták [Sinkó Ervin: *Optimisták*, II. köt. Testvériség – Egység, Novi Sad 1955.] – *Dolgozók*, 1955. május 11., 6.
98. Értékes kötet [Tíz amerikai elbeszélés. Glas rada, Zgb. 1955]. – *Dolgozók*, 1955. május. 24., 7.
99. Afrikai mesék [Matica srpska kiad., 1955]. – *Dolgozók*, 1955. május 31., 7.
100. Láthatatlan színház (Jegyzetek a Sajgó sebek című rádiódráma... bemutatójáról). – *Dolgozók* 1955. jún. 7., 7.
101. Vihar egy pohár vízben? Avagy: a „vaskalaposság” és egy képzőművészeti kiütkeresés és tanulságai. – *Magyar Szó*, 1955. jún. 15., 4.
102. Gelléri Andor Endre (1908-1944). – In: G.A.E.: *Elmulás*. Novellák. Testvériség – Egység, Novi Sad, 1955.
103. Janoš Herceg. In: J.H.: *Anin oproštaj*. Bratstvo – Jedinstvo, Novi Sad 1955., 257-270.

1956

104. A Hamlet előadásáról a noviszádi rádióban. – *Dolgozók*, 1956. febr. 14., 7.
105. Sáfrány Beográdban – *Magyar Szó*, 1956. márc. 1., 4.
106. A korszerű esztétikai nevelés felé... (Szeli István: *Bevezetés az irodalomelméletbe*. Testvériség – Egység, Novi Szád 1955). – *Magyar Szó*, 1956. márc. 11., 7.
107. Josip Cazi: Szemben a viharral. – *Dolgozók*, 1956. ápr. 10., 7.
- 107/a Izložba Ača i B. Sabo Đerđa [interjú]. – *Tribina*, Novi Sad, 1956. május 20., 7.
108. Így születik a kép. Vélemények a vajdasági festőtelepekről. [B. Sz. Gy. nyilatkozata. Egy mozgalom távlata]. – *Magyar Szó*. 1956. aug. 19., 6.
109. –rom [Korom Tibor]: Villáminterjú B. Szabó Györggyel. – *Dolgozók*, 1956. szept. 11., 7.
110. Melléklet. Ady Endre verseinek időrendje. [A Földessy–bibliográfia alapján]. – In: *Ady Endre összes költeményei*. Testvériség – Egység, Novi Sad, 1956., 563–585.

1957

111. Lemaradunk? ... – *Dolgozók*, 1957. jan. 1., 12.
112. Fekete tussal – fehér papíron. (Igénytelen művésztelepi jegyzetek) – *7 Nap*, 1957. jan. 1-6., 13.
113. Villáminterjú B.Szabó Györggyel. – *Dolgozók*, 1957. jan. 29., 9.
114. Az erők összefogásáért! – *Dolgozók*, 1957. febr. 19., 7.
115. Jegyzetek egy elbeszéléskötetről (Major Nándor: Udvarra nyílik az ablak). – *Dolgozók*, 1957. márc. 12., 8.
116. 57. Konjović (Konyovics Milán tizenhét képe Szuboticán). – *7 Nap*, 1957. ápr. 28. – május 5., 21.
117. Javasolom a szakszervezetnek... – *Dolgozók*, 1957. jún. 25., 8.
118. A.J.: Tér is idő. Beszélgetés B. Szabó Györggyel taulmánykötetéről. – *Magyar Szó*, 1957. aug. 16., 7.
119. Csépe Imre: Tarisznys emberek. – *Dolgozók*, 1957. aug. 24., 9.
120. A ljubljanaí II. Nemzetközi Grafikai Kiállítás. Néhány gondolat a grafikáról és grafikánkról. – *Híd*, 1957. 9. sz. 754-761.
121. Ahol a nyomorék élni, a béna járni tanul. Tíz nap a munka rokkantjai között. – *Dolgozók*, 1957. okt. 26., 5. és 10. p.

1958

122. Egy nap Konyovics Milánnál. – *Híd*, 1958. 1. sz. 3-10.
123. Vázlat egy írói arcképhez (Herceg János) – *Híd*, 1958.. 3. sz. 179-186.
124. Mikszáth Kálmán világa. (Egy Mikszáth-regény [Különös házasság] margójára). – *Híd* 1958. 4. sz. 338-342.
125. Dolinar. – *Híd*, 1958. 7-8. sz. 621-624.
126. A tegnapelőtti Ljubljana. – *7 Nap*, 1958. okt. 12., 6.
127. Egy nap Konyovics Milánnál [A festőművész jubileumára az írónak a *Híd* januári számában megjelent írásából]. – *Magyar Szó*, 1958. nov. 2., 11.
128. Arany János „Toldi”-járól. In: A.J.: *Toldi* (3. kiad.). Testvériség – Egység, Novi Sad 1958.
129. TER ÉS IDŐ „Progresz” Lap- és Könyvkiadó Vállalat, Novisád 1958. 372 p. [Tart.: *Századok sodrában*: Arany János lírája – Mikszáth Kálmán világa (Egy Mikszáth-regény margójára) – Ady látó szeme – Iszony-idillek – novellista-költője (Sorok Gelléri Andor Endréről) – Vázlat egy írói arcképhez (Herceg János). *Őrtűz fényénél*: Vörösmarty (Egy írói hagyaték védelmében) – Tanulmány Adyról – József Attila életműve. *Valóság és harmónia*: Pechán József művészete – Konyovics-triptychon (Konyovicsnál – 1955 tavaszán; Konyovics ürügyén; Egy nap Konyovics Milánnál) – Bezerédy – „Barangolás Párizsban” [Sáfrány Imre]. *Az erők összefogásáért*: Levél Herceg Jánosnak – Irodalmunkról – 1951-ben – A fordulat éve irodalmunkban? – Lemaradunk?... – Az erők összefo-

gásáért! *Írás és olvasás*: Majtényi Mihály: Garabonciás – Zilahy Lajos: Ararát – Lőrinc Péter: Görbe utca 23. – Márai Sándor: Béke Ithakában – Herceg János: Papírhajó – Sinkó Ervin: Optimisták – Major Nándor: Udvarra nyílik az ablak. – Csépe Imre: Tarisznyás emberek. *Medáliák és gemmák*: Tömörkény István – Rippl-Rónai József – Móra Ferenc (Adat a magyar tárca-irodalomhoz) – Dési Huber István – Radnóti Miklós. *Háborgó lelkek országában* (Töredékes napló – 1956. május – november). *Munkák és napok*: Könyv a „másik” Amerikáról [Louis Adamič: Dinamit] – Megnyitóbeszéd a jugoszláviai magyar képzőművészek kiállításán – Gondolatok a Magyar Tanszékről – A húszéves Híd – Jelentés a Nagyszótár ügyében – Írások a rádióról [Láthatatlan színház; Hamlet – a 236,6 méteres hulláhoszon; Rádió és iskola]. – Beszélegetés az irodalomról és a marxizmusról. *Fekete tussal fehér papíron*: Szlavóniai jegyzetek – Zenta-felülnézetben – Intim sorok egy regény rajzairól – Fekete tussal fehér papíron. *Séta bölcsőhelyem körül*.

1959

130. Villáminterjú B. Szabó Györggyel – *Dolgozók*, 1959. jan 10., 9.
131. Janoš Herceg. – *Politika*, Bgd. 1959. júl. 26., 18.
132. A Rádió ünnepnapjára. – *Dolgozók*, 1959. nov. 27., 15.
133. Egy mondatban. A jubiláló lap emlékkönyvébe [A Magyar Szó köszöntése]. – *Magyar Szó*, 1959. dec. 24. 4.
134. 300 grafikus, 800 lap. Ljubljana 1959. A III. Nemzetközi Grafikai Biennale tanulságai. – *Híd*, 1959. 12. sz. 1054-1057.

1960

135. Az olvasó tisztelete. – *Dolgozók*, 1960. jan. 1., 13.
136. Kedves Pista! [Laták István köszöntése a *Dolgozók* szerkesztősége nevében]. – *Dolgozók*, 1960. jan. 29., 10.
137. Értékes írói teljesítmény (Major Nándor: Vereség. Forum, Noviszdád 1959). – *Dolgozók*, 1960. febr. 12., 10.
138. (k) [Komor Tibor]: Hiányzott az előadóterem. A nyelv és az irodalomtudomány ápolására is gondolunk. B. Szabó György ma tartja első előadását a magyar tanszéken [interjú]. – *Magyar Szó*, 1960. febr. 18., 7.
139. Huszonöt éves a „Híd”. – *Dolgozók*, 1960. febr. 26., 9.
140. A hétköznapi poézise (Herceg János: A tengerkirály. Progresz, Noviszdád 1959). – *Dolgozók*, 1960. márc. 18., 9.
141. Napló és feljegyzések I. – *Híd*, 1960. 3. sz. 184-191.
142. Emlékezés Thurzó Lajosra. Üzenet. – *Dolgozók*, 1960. ápr. 22., 10.
143. Napló és feljegyzések II. – *Híd*, 1960. 5. sz. 388-395.

144. Vukovics Géza: Képpé vált tollrajz. Új megnyilvánulása a szépnak. Szabó György beográdi tárlata elé [interjú]. – *Magyar Szó*, 1960. jún. 19., 9.
145. Az alkotó és a közönség nevében: a művészetet akarjuk! – *Magyar Szó* 1960. nov. 20., 9.
146. A fekete–fehér művészet válsága? – *Híd*, 1960. 12. sz. 1000–1006.
147. Lajoš Zilahi. In: L.Z.: *Ararat I–II*. Bratstvo – Jedinstvo, Novi Sad, 1960., II. köt. 361–373.
148. A RÉGI MAGYAR IRODALOM. I. rész. Bölcsészettudományi Kar Magyar Tanszék, Noviszád 1960., 260 p. Egyetemi jegyzet. [Tart.: Bevezetés. I. *A magyar irodalomtudomány és a régi magyar irodalom*. Szövegkiadás. Irodalom. II. *Az ősköltészet kora és a feudális irodalmának kibontakozása* – A legrégebb időktől kb. 1400–ig (1. Bevezetés. 2. A magyar ősköltészet kérdése. 3. A középkori latinnyelvű krónika–irodalom. 4. A középkori latinnyelvű egyházi irodalom. 5. A magyar nyelvű vallási irodalom kezdetei. 6. A magyar nyelvű világi irodalom kezdetei. Irodalom). III. *Huszitizmus, humanizmus és a reneszánsz első szakasza* – 1400–1526-ig (Bevezetés. 1. A huszitizmus Magyarországon és a magyar huszita irodalom. 2. A magyarországi humanizmus előzményei /a. Nagy Lajos, Zsigmond, Hunyadi János. b. Vitéz János. c. Janus Pannonius/. 3. A magyar humanizmus Mátyás idejében. Hunyadi Mátyás és az udvari humanizmus. 4. A magyar humanizmus a Jagellók idejében. 5. A magyar nyelvű kolostori irodalom a 16. században. 6. A magyar nyelvű világi műköltészet. Irodalom)./

1961

149. Josip Vidmar: Részletek a Naplóból. Ford. B. Szabó György. – *Híd*, 1961. 11. sz. 901–917.
150. Tuss és toll. B. Szabó György noviszádi tárlata [interjú]. – *Magyar Szó*, 1961. nov. 16., 9.

1962

151. Kép, szó, írás. – *Dolgozók*, 1962. jan. 1., 4.
152. Írás Vajda Lajosról – *Híd*, 1962. 1. sz. 3–20.
153. A fiatalok és a fekete–fehér jegyében [A IV. ljubljanei Grafikai Biennale]. – *Híd* 1962. 2. sz. 173–175.
154. „Átszólók az idő kerítésén...” (Beszédvázlat az író és műve és a jugoszláviai magyar irodalom nagykorúságának ünnepére. Sinkó Ervin: Egy regény regénye. Forum 1961). – *Magyar Szó*, 1962. febr. 11., 14.
155. P. [Pósa Rózsa]: Vidmartól – irodalmunkig. Beszélgetés B. Szabó Györggyel. – *Dolgozók*, 1962. febr. 23., 13.

156. Ez volt életem poénja. Ünnepélyes díjkiosztás a Forumban [Sinkó Ervin köszöntése a Híd-díj átadásakor]. *Magyar Szó*. 1962. márc. 20., 9.
157. Irodalmi legendák, babonák és tévhitek ellen. Sinkó Ervin: Magyar irodalom. Tanulmányok I. kötet. Forum, 1961. – *Magyar Szó*, 1962. márc. 25., 14.
158. Irodalom regény nélkül [Ankét-bevezető] – *Dolgozók*, 1962. május 1., 13.
159. Senki sem kényszerítheti az írók regényírásra [Hozzászólás a regény – ankétához] – *Dolgozók*, 1962. május. 1., 13.
160. Számadás helyett. – *Ifjúság/Symposion*, Novi Sad, 1962. május 10., 8-9.
161. A Symposion szerkesztőségének. – *Ifjúság/Symposion*, 1962. május 17., 8.
162. Josip Vidmar: Jegyzetek a Karamazovokról. Ford. B. Szabó György. – *Híd*, 1962. 5. sz. 421-431.
163. Feljegyzések irodalmunk leltározása előtt közös dolgainkról és gondjainkról (Biografsko– bibliografski leksikon jugoslovenskih pisaca. Ogledna sveska. Matica srpska, Novi Sad 1962). – *Magyar Szó*, 1962. jún. 3., 15.
164. Három feljegyzés irodalmunk leltározása előtt elodázhatatlan tennivalóinkról (Újra a jugoszláv írók lexikona kapcsán). – *Magyar Szó*, 1962. jún 10., 15.
165. Rapszódia négy szólamra az emberről, a tárgyról, a művészetről és önmagunkról. Változatok provincializmusunk témájára. [Részlet a szerző hosszabb írásából, amely a napokban lát napvilágot a július–augusztusi kettős számában]. – *Magyar Szó*, 1962. jún. 24., 13 és 15.
166. Rapszódia négy szólamra az emberről, a tárgyról, a művészetről és önmagunkról. Változatok provincializmusunk témájára. – *Híd*, 1962. 7. sz. 605-628.
167. Egy kérdés. Két válasz. Három ellenvetés. – *Dolgozók*, 1962. júl. 13., 8.
168. Két megjegyzés a *Kilátó* két nem észrevehetetlen „észrevételére”. (Perbefogott modern költők: Vasko Popa és Weöres Sándor). – *Magyar Szó*. 1962. júl 15., 17.
169. A papírsárkánytól az absztrakcióig. (Vonal és idő). – *Dolgozók*, 1962. nov. 16., 13.
170. Percek és évtizedek mérik egy tanszék teljesítményét. (Magyar Tanszék: ma és holnap). – *Magyar Szó*, 1962. nov. 29., 8.
171. Az est egyik tanulsága [Felszólalás az Ifjúsági Tribünön]. – *Ifjúság/Symposion*, 1962. nov. 29., 12.

1963

172. Alkotmány és kétnyelvűség. – *Dolgozók*, 1963. jan. 1., 5.
173. A fordító megbecsülése. – *Magyar Szó*, 1963. jan. 1-3., 13.

174. Félbehagyott írások. (Adalékok az abbahagyás lélektanához). – *Híd*, 1963. 1. sz. 28-56.
175. Tizenhárom feljegyzés jugoszláv absztrakt festőkről gyertyafénynél. (Zombori Őszi Tárlat, 1962. november–december). – *Híd*, 1963. 1. sz. 114-116.
176. 13 zabeležaka o jugoslovenskim apstraktnim slikarima. [Prev. L. Jambor]. – *Polja*, Novi Sad, 1963. 64-65. sz., 9.
177. Börtön a hegyekben [Regényrészlet]. – *Dolgozók*, 1963. ápr. 12.
178. Rapszódia nagy szólamra az emberről, a tárgyakról, a művészetről és önmagunkról. Változatok provincializmusunk témájára [Részlet a Hídban közölt tanulmányból, illetve a hamarosan megjelenő – posztumusz – tanulmánykötetből]. – *Magyar Szó*, 1963. jún. 16., 13. és 14.
179. Torzó. [Részletek B. Sz. Gy. írásaiból: 300 grafikus, 800 lap; Napló és feljegyzések I–II.; Félbehagyott írások]. – *Ifjúság/Symposion* 1963. jún. 18., 11.
180. A Symposion szerkesztőségének [újraközl.]. – *Ifjúság/Symposion*, 1963. jún. 18., 11.
181. Félbehagyott sorok... [Írásrészletek]. – *Dolgozók*, 1963. jún., 21.
182. Három szempár balladája. [„Fenti verset az író hátrahagyott írásaiból vettük. Eddig sehol sem közölték.”]. – *Dolgozók*, 1963. jún. 21., 9.
183. A fordító megbecsülése [„Az elhunyt író cikkét a fordítók dubrovnikai nemzetközi kongresszusa alkalmából közöljük.”]. – *Dolgozók*, 1963. szept. 6., 12.
184. A jugoszláv absztrakt festőkről [Vö. Tizenhárom feljegyzés...]. – *Dolgozók*, 1963. nov. 1., 13.
185. B. Sz. György írásai [Részletek: Séta bölcsőhelyem körül; Tanulmány Adyról; Írás és olvasás (Zilahy Lajos: Ararát, Lőrinc Péter: Görbe utca 23.); Vázlat egy írói arcképhez; Félbehagyott írások (Egy el nem hangzott felszólalás tézisei 1957-ből); Irodalmi legendák, babonák és tévhitek ellen; Napló és feljegyzések II.; Feljegyzések irodalmunk leltározása előtt közös dolgainkról s gondjainkról; Tizenhárom feljegyzés; A fiatalok és a fehér–fekete jegyében; A fehér–fekete művészet válsága?; Az alkotó és a közönség nevében: a művészetet akarjuk!; Napló és feljegyzések I.; Írás Vajda Lajosról; Rapszódia négy szólamra; Számadás helyett]. – *Híd*, 1963.. 11. sz. 1082-1100.
186. ÉJSZAKÁK ÉS HAJNALOK. (Napló és feljegyzések). Forum Könyvkiadó, 1963., 270 p. [Tart.: 1958: A tegnapelőtti Ljubljana; Dolinar. 1959: Öt világrész grafikusai; Tisztelet az olvasónak. 1960: Napló és feljegyzések I–II.; A fekete–fehér művészet válsága?; A fiatalok és a fekete–fehér jegyében; A művészetet akarjuk. 1961: Írás Vajda Lajosról. 1962: Egy regény regénye. Sinkó Ervin könyve; Irodalmi legendák, babonák és tévhitek ellen. Sinkó Ervin: Magyar irodalom; Számadás helyett; Feljegyzések irodalmunk leltározása előtt közös dolgainkról és gondjainkról; Rapszódia négy szólamra

az emberről, a tárgyakról, a művészetről és önmagunkról. Változatok provincializmusunk témájára; Egy kérdés. Két válasz. Három ellenvetés; Vonal és idő. A papírsárkánytól – az absztrakcióig; Irodalom regény nélkül. Válasz a Dolgozók körkérdésére; Vidmartól – a festészetig. A Dolgozóknak adott interjúból; Magyar Tanácsok – ma és holnap; Alkotmány és kétnyelvűség; A fordító megbecsülése; Tizenhárom feljegyzés jugoszláv absztrakt festőkről gyertyafénynél. Zombori Őszi Tárlat, 1962. november–december; Félbehagyott írások. Adalékok az abbahagyás lélektanához (1955. június: feljegyzések egy „tévelygő” tévelygéseiről; 1955. július: egy érettségi dolgozat közhelyei 1955–ben; 1956 február: egy képzelt beszélgetés irodalomról 1824–ben; 1956. július vége: négy vázlatos fejezet egy töredékes naplóból [A Dunánál; Utazás tavaszi autóbusszon; Búcsú; Virradat]; feljegyzések a Hídról: 1957. augusztus: egy gondolat arról, ami nálunk nincs: a verskultúráról; 1957. szeptember: három feljegyzés egy gyógyfürdő parkjában; 1957. december utolsó napja – 1958 nyara: részlet két el nem küldött levélből; 1959. december második fele: vázlatok egy film forgatókönyvéhez; regényindítás hatvankettő tavaszán); Három szempár balladája; Függelék. A Kiadó utószava].

1964

187. B. Szabó György – Bori Imre – Szeli István: *Az irodalom könyve*. A középiskolák II. osztálya számára [Szöveggyűjtemény]. – Forum, 1964., 536 p.
188. Séta bölcsőhelyem körül. In: Bori Imre; *Irodalmunk kiskönyve* Forum, 1964., 34-42.
189. Séta bölcsőhelyem körül. 1969. In: Bori Imre: *Irodalmunk kiskönyve* (2. kiad.), Forum, 1969., 105-113.
190. Önéletrajz I. [1961.III.25.]. 1973. – *A Hungarológiai Intézet Tudományos Közleményei*. Újvidék, 1973., 16-17. sz. 105-106.
191. Önéletrajz II. [Keltezetlen, 1953-1958. között]. – *A Hungarológiai Intézet Tudományos Közleményei*, 1973., 16-17. sz. 106-108. Korom Tibor: B. Szabó György levelei. [8 levél az 1938-1962. közötti időszakból]. – *A Hungarológiai Intézet Tudományos Közleményei* 1973., 16-17. sz. 109-120.
192. Csáky S. Piroska: Adalék egy életrajzhoz [B. Sz. Gy. 1947. V. 15-i levele édesanyjához]. – *A Hungarológiai Intézet Tudományos Közleményei* 1973., 16-17. sz. 121-122.
193. B[osnyák] I[stván]: B. Szabó György két dokumentuma (Sinkó Ervin köszöntése a Híd-díj átadásakor; Az Ifjúsági Tribünről és könyvkiadásunkról 1962-ben). – *A Hungarológiai Intézet Tudományos Közleményei*, 1973., 16-17. sz. 123-125.
194. Séta bölcsőhelyem körül. In: Bori Imre: *Irodalmunk kiskönyve* (3. kiadás, Forum, 1973.)

195. Szlavóniai jegyzetek. In: Penavin Olga: *Szlavóniai hétköznapiok* Forum, 1973., 171-181.

1974

196. A Híd. – *Híd*, 1974. 5-6. sz. 657-659.

1977

197. Josip Vidmar: Két halál; Jegyzetek a Karmazovokról. Ford. B. Szabó György. In: J.V.; *Esszék és meditációk*. Ford. Szilágyi Károly. Forum, 1977., 35-40., 191-207.

1978

198. A magyar nyelv és irodalom tanszékének néhány feladatáról, – *Magyar Szó*, 1978. júl.29., 11.

1984

199. /Bordás Győző/: Herceg János és B. Szabó György levelezéséből. *Híd*, 1984. 10. sz. 1326-1332.
200. Burány Nándor: B. Szabó György a Szabad Vajdaság szolgálatában. [B. Sz. Gy. cikkeinek újraközlése a *Szabad Vajdaságból*]. *Híd*, 1984. 12. sz. 1748-1761.

1986

201. Irodalomtudományunk történeti vázlata. [„Vö. A magyar irodalomtörténeti forrásművek szerepe és helye a tanításban I–VII.]. *Hungarológiai Közlemények*, 1986. 69. sz. 441-468.

1988

202. ÉLMÉNY, SZEREP, HIVATÁS. B. Szabó György művei [1.] A kötet írásait, begyűjtötte, sajtó alá rendezte, az előszót és a jegyzeteket írta Bosnyák István. Forum, Újvidék 1988., 303 p. [Tart.: Bosnyák István: Előszó. – I. *Curriculum vitae* (1944-1961): Élmény, szerep, hivatás – Séta bölcsőhelyem körül – Önéletrajz I. – Önéletrajz II. – Három szempár balladája. – II. *Kisebbség és képzőművészet* (1938-1943): Ismerjük meg városainkat, falvainkat – Levelek az indulásról – A jugoszláviai magyarság szaporulatának kérdése – Az erdélyi irodalom tanulsága – Egy művész számot ad – A fiatal képzőművészek kiállítása – Jegyzetek a Szépművés Céh első budapesti tárlatáról – A Szépművés Céh kiállítása Újvidéken – Erdey Sándor – A vajdasági magyar képzőművészet. – III. *Nemzetiségi közélet, vajdasági képzőművészet* (1945-1946): A munkás-, paraszt- és diákifjúság összefogása Petrogradon – A jövő iparosai – Egy

régi falu Felső-Bánátban – A néphatalom igazi jelentőségéről – Testvériséggel és egységgel a szabad és demokratikus új Jugoszláviáért – A Népfront magyar tagozatának feladatai – Új arcú magyarok – Beköszöntő a Ludas Matyi petrovgradi bemutatóján – Az első vajdasági képzőművészeti kiállítás célja – A vajdasági képzőművészek első kollektív kiállítása Petrovgradon – Milan Konjović újvidéki kiállításáról. – IV. *A pedagógiai Erősz igézetében* (1948-1953): A magyar tanárok kérdése – A magyar nyelv és irodalom tanítása a vajdasági magyar tannyelvű gimnáziumokban – Az anyanyelv tanításának néhány problémájáról középiskoláinkban – Jegyzetek a Népoktatás-vitáról – A magyar nyelv és irodalom tanárainak palicsi szemináriuma – A magyar irodalomtörténeti forrásművek szerepe a középiskolai tanításban – Vázlat egy módszertani egység feldolgozására középiskolai irodalomtanításunk anyagából (Arany János) – Vázlat egy módszertani egység feldolgozására középiskolai irodalomtanításunk anyagából (Petőfi Sándor) – Gondolatok és jegyzetek József Attila műveinek tárgyalásához – Bosnyák István: Jegyzetek a kötet írásairól – A kiadó jegyzete.]

203. TÉR ÉS IDŐ. B. Szabó György művei [2.] Sajtó alá rendezte, az előszót és a jegyzeteket írta Bosnyák István. Forum, Újvidék 1988. 398 p. /Tart.: Bosnyák István: Előszó – B. Szabó György: Bevezető helyett (Három villáminterjú a *Tér és idő*-ről) – A ciklusok tartalmát vö.: *Tér és idő* 1. kiad., kivéve: Séta bölcsőhelyem körül – Bosnyák István: Jegyzetek a kötet írásairól – A kiadó jegyzete/.

1989

204. A TÉR ÉS IDŐ ÁRNYÉKÁBAN. B. Szabó György művei [3.] Az írásokat begyűjtötte, sajtó alá rendezte, az előszót írta és a jegyzeteket készítette Bosnyák István. Forum, Újvidék 1989., 331 p. /Tart.: Bosnyák István: Előszó – *Két elfeledett útiesszé* (1955-1957): Tauern-expressz, harmadosztály, éjfélnélkor – Ahol a nyomorék élni, a béna járni tanul. – *Képzőművészetünk a mérlegen* (1950-1957): Művészet és kritika – Képzőművészetünk 1950-ben – Boško Petrović – Első kísérlet a vajdasági magyar festők anyagának egybegyűjtésére – A vajdasági magyar képzőművészet fejlődési útja – Szubjektív beszámoló a palicsi tárlatról – Képzőművészetünk a mérlegen – Képzőművészeti vitánk tanulságos epilógusa – Vihar egy pohár vízben? – Egy mozgalom és távlatai – Ön- és festőtárs-értelmezés – interjúkban – Sáfrány – A grafikáról, a grafikánkról. – *Alkalmi glosszák irodalomról, művelődés-, irodalom- és tudománypolitikáról* (1950-1960): Lenin és az irodalom – Az új nemzedék hangja – Művelődéspolitikánkról – szakszervezeti szemmel – Regényköszöntő és megemlékezés 1955-ből – Három alkalmi recenzió – munkásolvasóknak – A korszerű esztétikai nevelés felé – A magyar irodalomtudomány a felszabadulás után. – *Klasszikusok* (1950-

1954): Jonathan Swift – Egri csillagok – Toldi – Petőfi elbeszélő költészete – József Attila ismeretlen versei. – *Régi magyar irodalom* (1960): Vö. A régi magyar irodalom. I. rész. Egyetemi jegyzet, kivéve: A magyar irodalomtudomány és a régi magyar irodalom – Bosnyák István: Jegyzetek a kötet írásairól – A kiadó jegyzete].

II

B. SZABÓ GYÖRGY MUNKÁSSÁGÁNAK VÁLOGATOTT KRITIKA-BIBLIOGRÁFIÁJA

1935

1. [an.]: Egy becskerekai házmester-lakásban lakik a jövő egyik csodás ígérete. Látogatás Szabó Gyurinál, a rajz tehetségnél, akinek nagy jövőt jósolnak. – *Híradó*, Vel, Bečkerek 1935. jan. 9., 4.

1936

2. Magyar őstehetségek kiállítása Noviszádon. (...) Petrovgrádi házmester fia a kiállítók között. – *Híradó*, 1935. ápr. 11., 3.

1938

3. [an.]: Petrovgrádiak sikere a jugoszláviai fiatal magyar képzőművészek szubotikai kiállításán. – *Híradó*, 1938. okt. 14., 2.
4. Szántó Árpád [Mayer Ottmár]: Ifjú művészek kiállítása. – *Híd* 1938. okt., 10. sz. 314-316.
5. Kass László: Fiatal magyar képzőművészek bemutatkozása. – *Kalanga*, 1938/12. sz. 569-572.

1940

6. [an.]: Társadalmi akció indul egy tehetséges petrovgrádi festő továbbtanulásának elősegítésére. – *Híradó*, 1940. júl. 19., 2.

1944

7. Erdei Sándor: Becskerekai Szabó György. – *Kalanga*, 1944/2. sz. 86-88.

1949

8. St.: Tehetségek, akik művészek lehetnének. – *Magyar Szó*, 1949. nov. 19., 3.

1950

9. Rehák László: Az új nemzedék hangja? – *Magyar Szó*, 1950. május 13., 4.

1953

10. Ervin Šinko: Žarište mađarske kulture u slobodnoj Vojvodini, – *Borba*, Bgd. 1953. jan. 1-2., 6.

1956

11. Vukovics Géza: Kellemes meglepetés. Ács József és B. Szabó György szuboticei tárlata. – *Magyar Szó*, 1956. május 17., 4.
12. Sáfrány Imre: Ács – B. Szabó György. Jegyzetek egy tárlaton. – *Nap* 1956. május 20., 12.
13. S.I. [Sáfrány Imre]: Ács József és B. Szabó György tárlata. – *Iffúság*, 1956. május 26., 8.
14. Imre Šafranj: Dve izložbe novosadskih slikara. – *Rukovet*, Subotica 1956/6. sz. 285-286.

1957

15. Juhász Géza: Intim hangulat. B. Szabó György belgrádi tárlatának megnyitásán. – *Dolgozók*, 1957. február 5., 9.
16. Ács József: Három fázis. A grafika varázsa. B. Szabó György beográdi tárlata. – *Magyar Szó*, 1957. február 8., 2.
17. Mihailo Milošević: Đerd Sabo. – *Borba*, 1957. február 9.
18. Karle Ádám: B. Szabó György belgrádi bemutatkozása. – *Híd*, 1957/2. sz., 152-153.

1959

19. Juhász Géza: Szellemi életünk figyelője. B. Szabó György: Tér és idő. – *Dolgozók*, 1959. júl. 24., 9.
20. Herceg János: A kortárs hangja. Lapszéli jegyzetek B. Szabó György könyvéről. – *Magyar Szó*, 1959. aug. 9., 9.
21. Juhász Géza: B. Szabó György: Tér és idő. – *Híd*, 1959/11. sz. 953-955.

1960

22. Vukovics Géza: Fölfedeztem a művészt. B. Szabó György és rajzai. – *Magyar Szó*, 1960. jan. 1-3., 10.
23. Balás Kata: Az elvont (absztrakt) művészet valósága. B. Szabó György beográdi kiállítása elé. – *Dolgozók*, 1960. jún. 17., 9.
24. Pavle Vasić: Đerd B. Sabo. – *Politika*, Bgd. 1960. jún. 24.
25. Ács József: Európai színvonalú grafika. B. Szabó György tárlatáról. – *Magyar Szó*, 1960. aug. 7., 9.

26. Szeli István: B. Szabó György: Régi magyar irodalom I. rész. Egyetemi jegyzetek. – *Magyar szó*, 1960. szept. 25., 9.
27. Miodrag Kolarić : Apstraktna umetnost György Szaboa. – *Polja*, Novi Sad 1960. szept. 30. Uő.: B. Szabó György absztrakt művészete. – *Híd*, 1960/9. sz. 727-730.
28. sz. j. [Szegedi Jenő]: Eseményt jelentő jegyzetek. – *7 Nap*, 1960. okt. 23., 8.
29. Miroslav Antić: Đerd B. Sabo. – *Dnevnik*, Novi Sad 1960. nov.6.

1961

30. Damjanov Jadranka: Egy szokatlan ankét. Első találkozás B. Szabó György rajzaival. – *Magyar Szó*, 1961. nov. 12., 9.
31. (ládi) [Ládi István]: Hungaria 61. B. Szabó György rajzai az Ifjúsági Tribünön. – *Magyar Szó*, 1961. nov. 24., 8.

1962

32. Kvazimodo Braun István: Nyílt levél a szerkesztőhöz. – *7 Nap*, 1962. jún. 15., 8.
33. Fehér Ferenc: Válasz B. Szabó Györgynek. – *Magyar Szó*, 1962. júl. 22., 17.

1963

34. (s.i.): Hatan egymás mellett. Jegyzet egy vajdasági festőcsoport beogradi tárlatáról. – *7 Nap*, 1963. márc. 29., 10.
35. Majtényi Mihály: Elhunyt B. Szabó György egyetemi tanár, író, képzőművész, képviselő. – *Magyar Szó*, 1963. jún. 15., 1. és 3.
36. Szeli István: Utolsó este B. Szabó Györggyel. – *Magyar Szó*, 1963. jún. 15., 3.
37. Herceg János: Az élő emberről szólok. – *Magyar Szó*, 1963. jún. 16., 14.
38. Sinkó Ervin: B. Szabó György a kezdeményező. – *Magyar Szó*, 1963. jún. 16., 15.
39. Bányai János: A szavak bennünk élnek. – *Magyar Szó*, 1963. jún. 16., 14.
40. Tomán László: Tanár úr kérem. – *Magyar Szó*, 1963. jún. 16., 14.
41. Saffer Pál: Ahogyan a környezete látta. – *Magyar Szó*, 1963. jún. 16., 15.
42. Ács József: A képzőművész. – *Magyar Szó*, 1963. jún. 16.
43. Boško Novaković: Nemesebb, tisztább kapcsolatok az emberek között. – *Magyar Szó*, 1963. jún. 17., 1. és 3.
44. Utasi Csaba: Vegyék le vállaimról az alvó embereket. – *Magyar Szó*, 1963. 17., 3.
45. Kercsmár Géza: Muravidék részvétét hoztuk. – *Magyar Szó*, 1963. jún. 17., 3.

46. Boro Samolovčev: Odaadó, szorgalmas vállalkozás volt egész élete. – *Magyar Szó*, 1963. jún. 17., 3.
47. Vébel Lajos: Az ember az ő esetében egyet jelentett a munkával és alkotással. – *Magyar Szó*, 1963. jún. 17., 3.
48. [an.] Bányai János: A szó maradt velünk... *Iffúság/Symposion*, 1963. jún. 18., 11.
49. Sáfrány Imre: Pillanat és örökkévalóság. Levél a futaki úti temetőből. – *7 Nap*, 1963. jún. 21., 5.
50. Lévay Endre: Búcsú B. Szabó Györgytől. – *7 Nap*, 1963. jún. 21., 5.
51. Bogdánfi Sándor: Utolsó levél B. Szabó Györgyhez. – *Dolgozók*, 1963. jún. 21., 8.
52. G. Czimmer Anna: B. Szabó György emlékezete a Luminában. – *Magyar Szó*, 1963. szept. 1., 16.
53. Sinkó Ervin: B. Szabó György, a kezdeményező [részlet]. – *Híd* 1963/6. sz., pag. nélkül.
54. Slobodan Berberski: Élete útjain. – *Híd*, 1963/11. sz., 1102-1107.
55. Korom Tibor: Azokban a nyári hetekben... *Híd*, 1963/11. sz., 1108-1109.p.
56. Saffer Pál: adalékok egy arcképhez. – *Híd*, 1963/11. sz., 1110-1111.
57. Majtényi Mihály: Visszaszerezni az élet. – *Híd*, 1963/11. sz., 1112-1114., 17.
58. Bogdánfi Sándor: Hajnal a Duna-parton. – *Híd*, 1963/11. sz., 1115-1116.
59. Herceg János: A hallgatásáról... *Híd*, 1963/11. sz., 1117-1120.
60. Bosnyák István: [cím nélküli nekrológ]. – *Híd*, 1963/11. sz., 1121-1122.
61. Bányai János: [cím nélküli nekrológ]. – *Híd*, 1963/11. sz., 1123-1124.
62. Utsi Csaba: Élő pillanatok. – *Híd*, 1963/11. sz., 1125-1126.
63. Szeli István: Árnyak és arányok. – *Híd*, 1963/11. sz., 1079-1081.

1969

64. Bosnyák István: Hét év múltán. B. Szabó György portréjához. – *A Hungarológiai Intézet Tudományos Közleményei*, 1969/3. sz., 5-23.
65. Majtényi Mihály: A tűnő évek messzeségéből. B. Szabó György halálának évfordulójára. – *Magyar Szó*, 1969. jún. 14., 10.p.
66. Szeli István: In memoriam B. Szabó György. – *Tanulmányok*, 1969, 5-6.

1971

67. Fehér Ferenc: B. Szabó György. Jugoszláviai magyar írók 2. – *7 Nap*, 1971. nov. 19., 17.

1972

68. Ács József: Az őszön és az ész két pólusa között. B. Szabó György művészete. – *Magyar Szó*, 1972. dec. 30., 15.

1973

69. Bogdánfi Sándor: Tíz év után. – *Dolgozók*, 1973. jún. 15., 8.
70. Juhász Géza: Az új magyartanár nemzedék nevelése. – *Dolgozók*, 1973. jún. 15., 9.
71. Szeli István: A Hungarológiai Intézet Kezdeményezője. – *Dolgozók*, 1973. jún. 15., 9.
72. Bosnyák István: B. Szabó György, a tanár. – *Dolgozók*, 1973. jún. 15., 9.
73. Tomán László: Szerepe a magyar irodalomkritika és esszéirodalom fejlesztésében. – *Dolgozók*, 1973. jún. 15., 9.
74. [Szűcs Imre] (szi): Emlékezés B. Szabó Györgyre. Halálának tizedik évfordulóján barátai és tanítványai idézték fel emlékét, emberi alakját. – *Magyar Szó*, 1973. jún. 15., 10.
75. Szeli István: B. Szabó György (1920-1963). Kommentár egy önéletrajzhoz. – *Magyar Szó*, 1973. jún. 16., 15.
76. Bogdánfi Sándor: Keserű emlékek. – *Magyar Szó*, 1973. jún. 16., 16.
77. Sáfrány Imre: A hirdetés. – *Magyar Szó*, 1973. jún. 16., 16.
78. Vukovics Géza: Lehetne jobban is. – *Magyar Szó*, 1973. jún. 16., 16.
79. Bányai János: Kép és emlékezet. – *Magyar Szó*, 1973. jún. 16., 16.
80. Bosnyák István: Tér és idő. B. Szabó György 1963–1973. – *Magyar Képes Újság*, 1973. júl. 1., 16.
81. Szeli István: Emlékbeszéd: – *A Hungarológiai Intézet Tudományos Közleményei*, 1973/16-17. sz., 101-103.
82. Korom Tibor: B. Szabó György levelei. – *A Hungarológiai Intézet Tudományos Közleményei*, 1973/16-17. sz., 109-122.p.
83. Bosnyák István: Megújhódás – megosztlás nélkül. B. Szabó György és az 1950–51-es nemzedékvita. – *A Hungarológiai Intézet Tudományos Közleményei*, 1973/16-17. sz., 127-169.
84. Utasi Csaba: A „Rapszódiaőr”, mai szemmel. – *A Hungarológiai Intézet Tudományos Közleményei*, 1973/16-17.sz., 171-177.
85. Szeli István: Egyetemi jegyzetéről. – *A Hungarológiai Intézet Tudományos Közleményei*, 1973/16-17. sz., 179-184.
86. Herceg János: Vacsora a Kék Szőlőben. – *A Hungarológiai Intézet Tudományos Közleményei*, 1973/16-17. sz., 185-188.
87. Schneider Júlia: B. Szabó György Baranyában. – *A Hungarológiai Intézet Tudományos Közleményei*, 1973/16-17. sz., 189-197.
88. Csáky Piroska: Könyvek vallomása. B. Szabó György munkássága könyvkiadásunk tükrében. – *A Hungarológiai Intézet Tudományos Közleményei*, 1973/16-17. sz., 199-205.
89. Péter László: Az Ady-kiadások történetéhez. – *A Hungarológiai Intézet Tudományos Közleményei*, 1973/16-17. sz., 207-208.
90. Bela Durancoi: B. Szabó György emléktárlatának katalógusa. – *A Hungarológiai Intézet Tudományos Közleményei*, 1973/16-17. sz., 209-215.

1974

91. Bányai János: A kéztartás művészete. – *Létünk*, 1974/4. sz., 57-72.

1975

92. Majtényi Mihály: Meséltél. B. Szabó Györgyre emlékezve. *Magyar Szó*, 1975. febr. 15., 12.
93. Bori Imre: B. Szabó György. In: *Irodalmunk évszázadai*. Forum, 1975., 193-195.

1976

94. Imre Bori: Đerđ B. Sabo. In: *Književnost jugoslovenskih Madara* Matica srpska, 1976, 209-211.

1978

95. Bányai János: A kéztartás művészete. In: *B. Szabó György*. Forum, 1978, 13-33.
96. Bela Duranci: B. Szabó György 1920-1963. – *Híd*, 1978/6. sz., 730-734.
97. Bosnyák István: B. Szabó György Ady-értelmezése. – *Hungarológiai Közlemények*, 1978/36-37. sz., 125-136.

1980

98. Vajda Gábor: Az egyensúly keresései. B. Szabó György album. – *Magyar Szó*, 1980. márc. 29., 14.
99. Lévy Endre: A könyv soha nem késhet el. – *Üzenet*, 1980/4. sz., 216-218.
100. Istvan Seli: Skice za portret Đerđa B. Saboa. In: *Izabrane studije*, Bratstvo-jedinstvo. Novi Sad 1980., 222-239.
101. Bosnyák István: Tér és idő, avagy B. Szabó György és kora; Megújulás – megoszlás nélkül? – In: *Szóakció I.*, Forum 1980., 124-181.

1981

102. [az Új Symposion szerkesztősége]: A B. Szabó György munkaév programja. – *Új Symposion*, 1981/189-190. sz., plakát- melléklet
103. Bosnyák István: B. Szabó György, avagy az igényesség dicsérete – *Új Symposion*, 1981/189-190. sz., 10-28. p. [Végel László, Utasi Csaba, Szelei István, Bori Imre, Matijevics Lajos, Popov Čedomir, Pap József és Fehér Kálmán nyilatkozataival].
104. Bosnyák István: B. Szabó György, avagy a realistól az esszenciálisig. – *Új Symposion*, 1981/191. sz., 49-56.p. [Sziveri János, Fenyvesi Ottó, és Tolnai Ottó képzőművészeti kritikáival].
105. Bori Imre: Beszéljünk B. Szabó Györgyről. – *7 Nap*, 1981. jún. 5., 12.
106. Bori Imre: Beszéljünk B. Szabó Györgyről, az irodalomkritikusról. – *7 Nap*, 1981. jún. 12., 13.

107. Bori Imre: Beszéljünk B. Szabó Györgyről, a tanulmányíróról. – *7 Nap*, 1981. jún. 26., 15.
108. Bori Imre: Beszéljünk B. Szabó György tanulmányírói nézeteiről – *7 Nap*, 1981. júl. 3., 17.
109. Bori Imre: Beszéljünk B. Szabó Györgyről, a képzőművészeti íróról. – *7 Nap*, 1981. júl. 10., 14.
110. Bori Imre: Beszéljünk B. Szabó Györgyről, a képzőművészeti kritikusáról. – *7 Nap*, 1981. júl. 17., 12.
111. Bori Imre: Beszéljünk B. Szabó György művészeteszményéről. – *7 Nap*, 1981. júl. 24., 12.
112. Bori Imre: Beszéljünk B. Szabó Györgyről, a közéleti emberről – *7 Nap*, 1981. júl. 31., 12.
113. Bogdánfi Sándor: Ellenvélemény Gyurka ügyében. Nézetek és vélemények. – *Dolgozók*, 1981. szept. 10., 10.
114. Ács József: B. Szabó György. – *Képes Ifjúság*, 1981. dec. 16. 16-17.p.
115. Bosnyák István: B. Szabó György József Attila-recepciója. – *Hungarológiai Közlemények*, 1981/3 (48.) sz., 245-266.
116. Szeli István: B. Szabó György: Régi magyar irodalom I. rész; B. Szabó György (1920-1963). In: *Történi történelem*, Forum, 1981., 95-104. és 201-207.

1982

17. [Bori Imre – Szeli István]: B. Szabó György. In: *A magyar irodalom története 1945-1975. IV. A határon túli magyar irodalom* Bp. 1982., 96-97.

1983

118. Pató Imre: Hét szótártörténeti jelentőségű levél. Dr. Kovács Kálmán és B. Szabó György levelei. – *Hungarológiai Közlemények*, 1983/1. (54.) sz., 167-175.
119. Szeli István: Az örök kezdeményező. B. Szabó György emlékezete. – *Magyar Szó*, 1983. okt. 15., 17.
120. Pintér Lajos: Egy sokatmondó magánlevél. B. Szabó György emlékezetére. – *Dolgozók*, 1983. okt. 27., 10.

1986

121. Bosnyák István: A magyar irodalomtudomány Czvittingertől Féjáig. B. Szabó György Farkas Gyula revíziója 1952-ben. *Hungarológiai Közlemények*, 1986. 69. sz. 403-410.

1988

122. Bosnyák István: Szó és vonal. B. Szabó György életműsorozata elé. *Üzenet*, 1988. 1-2. sz., 34-41.

SZEMLE

AZ ESSZÉAKKORDOK HANGZÁSTERE
Thomka Beáta: Esszéterek, regényterek. Forum, Újvidék, 1988.

Csányi Erzsébet

A Magyar Nyelv, Irodalom és Hungarológiai Kutatások Intézete, Újvidék

Közlésre elfogadva: 1990. február 12.

Thomka Beáta *Esszéterek, regényterek* című legújabb kötetében Csáth-tal, Kosztolányival, Hamvas Bélával, Mészölyvel, Esterházyval és Nádassal foglalkozik. Megközelítési módszere egyre inkább az esszé felé tolódik, s ennek indokait Nádasról írva ki is fejti: „...Vannak életeseményként megélt alkotások. A belőlük felhozott s értelmi síkra vetített tapasztalatot azonban a befogadó nem mindig érzi kimerítőnek, a befogadott élménnyel adekvát-nak. Ezek a felismerések vezetnek el az esszé forrásvidékére, s eltávolítanak bennünket a rációval, logikával, tudással, felkészültséggel kielégíthető értelmezési, kritikai válaszmodellektől.” Az olvasó, a befogadó „csendjét” explicitálják, formálják, gyúrnak ezek az esszék, melyeknek letisztult jelzőműszerei az „életesemény”-kritériumra állítottak.

Élményei körülfárásokor a szerző a feleletnél is fontosabbnak és pontosabbnak tartja a *kérdések felvetését*: „... a számadástétel s a számvetés... tellítve van feltett s fel nem tett kérdésekkel – megválaszoltakkal és meg nem válaszolhatókkal is.” A kérdezésben rejlő tétovaság az érvelés erejévé minősül át, mert szándékos. A „nyitott és nyitva hagyott” kérdések felmutatása jelzi az esszéíró gondolkodói mélységét, szigorát és igényét, hogy csakis addig a határig menjen, ameddig a műből „következő felismerések feljogosítják.”

Amint a modern regény kialakítja a maga önreflexiók beszédét, metanyelvét, ez az esszévilág is kibeszéli létalapját, eszközeit. Csáth esszéminiatűréről írva a szerző önnön esszé-eszményét körvonalazza: „tömörség”, „a lényegi vonások együttlátása és együttlérése.”

A művel és az esszé olvasóival „kezdemenyezett kommunikáció”, kétirányú dialógus egyben együtt-gondolkodásra való felhívás, melynek feszülő rugóit a fenn jelzett kérdező, „válaszelodázó” módszer képezi.

Ennek a módszernek az indokoltságát egyhelyütt az *esszéről szóló esszé* /az esszé metanyelve/ ki is fejtí: „A költészet nagy belső átfordulásai, megfoghatatlan átívelései a készítetések arra, hogy e csodákat a róluk szóló beszéd *a néven nevezés feladatától bonyolultabbnak lássa...*” /A kiemelés tőlem. Cs. E./ A „gondolatokat érző” esszéíró fel kell hogy „szabadítsa az írást az értekező szándék kötelmei alól.”

Ebben a megközelítési lehetőségeket latolgató metanyelvben a választott műfaj javára billenti a mérleget az a felismerés is, hogy „a szó legnemesebb értelmében vett esszé” és a modern próza tartományai egyre közelebb kerülnek egymáshoz. Létrejöttüknek egyaránt az az előfeltétele, hogy a világ– ill. műbefogadásban „a dolgokkal létesülő kapcsolat mint lényünkkel átitató viszony” jöjjön létre. Ennek a „bensőségességnek” egy „mély belső érintettség, érzelmi és szellemi zártság” az előzménye.

Ugyanebbe – az esszét és a prózát egymáshoz közelítő – gondolatmenet-be kívánczik a Hamvas-elemzés megállpítása is, miszerint „a két háború közötti magyar esszépróza... olyan történeti szerepet töltött be, mint az európai irodalmak némelyikében a regény... Ezek az »intellektuális költemények« /Schlegel/...pótolják... mindazt, amit a reflexió iránt kevésbé fogékony magyar regény elmulasztott, s amit – kései adósságként – csak az utóbbi évtizedekben kísérelt meg törleszteni.”

A kötet kifinomult kor- és problémaérzékenységgel, célratörő letisztultsággal és egy bizonyos „megrendültségnek” az ihletettségével ragadja meg az egyes részproblémákat, de fontosak a tágabb horizontú vizsgálódások is. A 30-as évek magyar regényeiről, vagy az új magyar regényről írt elemzések a korszerű megközelítések szempontjaival dolgoznak, s az írói világképi elmozdulások megfogható formái tüneteként az elbeszélő alakjával, a beszédformák kialakításával, értékvizsgálattal, a metanarrációval foglalkoznak. A regény századunkban lejátszódó transzformációja elsősorban a cselekményközpontúság elvét kezdi ki, mert az egyre kiismerhetetlenebbé váló világ általa immár elbeszélhetetlenné vált. A regénykonstrukciót valami más motiválja. Fabó Kinga szerint: „Az eseményelrendezés, eseménymondás stb. esetlegességének *felismerésével s tudatosulásával* egyenes arányban nő a *megformáltság mint megformáltság* indoklásának az igénye és szükségessége.” Ezért nyomulnak be a regénybe az önreflexiók tünetek, a formanyelv választottságának szövegszerű és szerkezetszerű megérzékítései. Thomka Beáta megfogalmazásában: /A regény/ „Pillantását igyekszik önmagába mélyeszteni, s a szilánkokra pattant s a megismerhetetlenségig összekuszálódott világot önmagából felhozni, miközben e felmutatást is figyeli.”

Bizonyos értelemben mindezt a jelen esszévilágra is vonatkoztathatjuk. S lehetnének-e ennél elemibb indítékai?



